ŚWIAT FOTO-GRAFII

32

ZBIGNIEW WYSZOMIRSKI

ŻELAZICJANEK POTASOWY


$K_3Fe(CN)_6$

Synonimy: żelazicjanek czerwony, czerwona sól Gmelina.

Nazwy obce: łac.: Kaliumferricyanatum; niem.: Kaliumferricyanid, Ferricyankalium, Kaliumferricyanür, Kaliumeisencyanid, rotes Blutlagensalz; ang.: ferricyanide of potassium, Red Prussiate of Potash; franc.: Ferricyanure de potasse, cyanure firrique de potasse.

Postać i własności:

Kryształy koloru rubinowo-czerwonego o połyskliwej powierzchni, bezwodne, łatwo rozpuszczalne w wodzie w stosunku 1 : 2,5. Rozpuszczając się zabarwiają wodę na kolor jasno żółty. W alkoholu nie rozpuszczają się, na powieirzu są trwałe. Roztwór wodny rozkłada się na świetle i tworzy żelazocjanek potasowy.

Trucizna.

Sposób fabrykacji:

Przez utlenienie żelazicjanku potasowego przy pomocy chloru, nadtlenku ołowiu, lub hydrolitycznie.

Próba tożsamości, oznaczenie zanieczyszczeń:

Wodny roztwór czystego żelazicjanku potasowego zadany kwasem solnym i siarczanem żelazawym ($FeSO_4$) wydziela błękitny osad. Z azotanem srebrowym wydziela pomarańczowy osad żelazicjanku srebrowego, z solami żelazowymi daje zabarwienie brunatne (odróżnienie od żelazocjanku). Słabe zanieczyszczenie żelazocjankiem potasowym jest dopuszczalne, można je zresztą częściowo łatwo usunąć, opłukując poprostu powierzchnie kryształy żelazicjanku. Większe ilości zanieczyszczenia żelazocjankiem wykryć można w następujący sposób: wodny roztwór żelazicjanku potasowego zadany chlorkiem żelazowym powinien dać najwyżej brązowo-zielone zabarwienie, w żadnym jednak wypadku nie powinien dawać zabarwienia niebieskiego (błękitnego).

Zastosowanie w fotografii:

Głównie jako składnik osłabiacza Farmera, dalej jako składnik kąpieli tonujących, arwiących i wybielających, w cjanotypii. Używany też bywa w kąpielach wzmacniających uranowych i ołowiowych (wg J. M. Edera i V. Totha).

Sposób przechowywania:

Kryształy przechowywać w słojach szklanych, roztwory w butelkach ciemno zabarwionych, z korkiem szlifowanym.

ŻELAZOCJANEK POTASOWY


$K_4Fe(CN)_6 : 3H_2O$

Synonimy: żelazocjanek żółty, żółta sól Gmelina.

Nazwy obce: łac.: Kaliumferrocyanatum; niem.: Kaliumferrocyanid, Ferrocyankalium, Kaliumferrocyanür, gelbes Blutlagensalz, gelbes blausaures Kalium; ang.: Ferrocyanide of potassium, Yellow Prussiate of Potash; franc.: Cyanure ferreux de potasse.

Postać i własności:

Duże jednoskośne, żółte kryształy zawierająceo 3 części wody krystalizacyjnej łatwo rozpuszczalne w wodzie (stosunek 1 : 4), na powietrzu trwałe. W alkoholu i eterze nierozpuszczalne. Wodny roztwór jest światłoczuły.

Sposób fabrykacji:

Zelazocjanek potasowy można otrzymać przeprowadzając zeyażocjanek wapniowy najpierw w sól podwójną (tzn. żelazocjanek potasowo-wapniowy) za pomocą chlorku potasowego i następny rozkład utworzonej soli za pomocą węglanu potasowego.

Próba tożsamości, oznaczenie zanieczyszczeń:

Wodny roztwór żelazocjanku tworzy z kwasem solnym i chlorkiem żelazowym błękitny osad błękitu berlińskiego (odróżnienie od żelazicjanku). Błękit berliński tworzy się również jeśli roztwór żelazocjanku poddamy działaniu światła. Roztwór zadany azotanem srebrowym daje osad biały. Ewentualną zanieczyszczenia siarczanu poznajemy wtedy, gdy roztwór żelazocjanku zadany chlorkiem barowym wytrąci biały osad. Kryształy żelazocjanku winny rozpuszczać się w wodzie łatwo i klarownie.

Zastosowanie w fotografii:

W cjanotypii. Używany też bywa jako substancja przyspieszająca w wywoływaczach. Dodany do wywoływacza hydrochinowego, daje klarowne, czyste i mocno kontrastowe negatywy i pozytywy.

A oto recepty na wywoływacze zawierające żelazocjanek potasowy:

woda	1000 ccm
metol	1,5 g
hydrochinon	10,0 g
siarczyn sodu bezw.	37,5 g
węglan potasu	75,0 g
bromek potasu	10,0 g
żelazocjanek potasu	15,0 g

Roztwór gotowy do użycia. Czas wywoływania 2—3 minut. Wywołuje twardo, nadaje się do reprodukcji technicznych, kopii, rysunków technicznych, druku itp.

woda	1000 ccm
hydrochinon	10 g
siarczyn sodu bezw.	28 g
węglan sodu bezw.	27 g
żelazocjanek potasu	10 g
chlorek sodu	2 g

Roztwór gotowy do użycia. Wywoływacz ten pracuje również kontrastowo i nadaje się więc do zdjęć technicznych, kreskowych.

Sposób przechowywania:
Kryształy żelazocjanku przechowywać w słojach szklanych roztwory w butelkach ciemno zabarwionych, szczelnie zamkniętych.

BROMEK POTASOWY


KBr

Synonimy: bromek, bromek potasu.

Nazwy obce: łac.: Kalium bromatum; niem.: Kaliumbromid, Bromkalium; ang.: Bromide of potassium; franc.: Bromure de potasse.

Postać i własności:

Bezbarwne, większe lub mniejsze kryształy sześcienne, o gorzkim smaku, na powietrzu trwałe, łatwo rozpuszczające się w wodzie. W temperaturze 15° C rozpuszczają się w stosunku 1 : 1,6. W alkoholu nie rozpuszczają się. Wodny roztwór bromku wykazuje reakcję obojętną.

Sposób fabrykacji:

Bromek potasowy otrzymuje się działając bromem na ług potasowy albo roztwór potażu.

Próba tożsamości, oznaczenie zanieczyszczeń:
Bromek potasowy ogrzany na druciku platynowym, zabarwia płomień palnika na kolor fioletowy. Roztwór bromku potasowego tworzy z azotanem srebra żółtawy osad nierozpuszczalny w kwasie azotowym, trudno rozpuszczalny w amoniaku, natomiast łatwo rozpuszczalny w roztworze tiosiarczanu sodowego i cyjanku potasowego. Reakcja ta przebiega następująco:


$$AgNO_3 + KBr = KNO_3 + AgBr$$

(Dokończenie na str. III okładki)

ŚWIAT FOTOGRAFII

PISMO POSWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ I UŻYTKOWEJ
ORGAN POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

WYDAWCA: ODDZIAŁ POZNAŃSKI P. T. F.

PISMO UKAZUJE SIĘ Z SUBWENCJI MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI

ROK VII LISTOPAD - GRUDZIEŃ 1952 R. NUMER 32

SPIS RZECZY

Do Czytelników

Z prawdziwym żalem zawiadamiamy Naszych Drogich Czytelników że niniejszy numer Swiata Fotografii jest ostatnim.

Pismo nasze przestaje być wydawane przez Oddział Poznański Polskiego Towarzystwa Fotograficznego.

Nowe pismo, które ma przyjąć zadania spełniane dotychczas przez Swiat Fotografii, będzie prawdopodobnie wydawane w Warszawie.

Wszystkim Czytelnikom za poparcie i uznanie, wszystkim autorom za współpracę oraz wszystkim współpracownikom technicznym serdecznie dziękujemy.

Kolegium Redakcyjne

JURIJ JEKIELCZIK

Równowaga*)

Jak już wspominaliśmy, podstawowym warunkiem jednolitego dostrzegania obrazu jest jego jedność kompozycyjna. Bez jedności kompozycji nie ma wyraźnego wrażenia wzrokowego nie ma pełnowartościowego wyrażen a obrazów i myśli autora.

Kompozycję rozpatrujemy jako narzędzie twórcze artysty dopomagające stworzeniu wyrazistego harmonijnego opowiadania, łączące wszystkie elementy obrazu w jedną całość i kierujące myśl widza na tory konieczne dla ukazania tematu.

Jeśli jakieś dwie grupy w obrazie, jakieś dwa przedmioty — główny i podrzędny — jednakowo przykuwają uwagę widza. odbiór obrazu rozdwaja się i widz ulega dezorientacji. Zupełnie zrozumiałym jest, że jeśli w obrazie rywalizują między sobą więcej niż dwa elementy, to świadomość widza gmatwa się jeszcze bardziej.

Przy spojrzeniu na obraz widz powinien zrozumieć, co w nim jest zasadnicze, co jest tematem choć obraz fotograficzny może zawierać dużo postaci, linii i plam świetlnych. Wszystkie te różnorodne elementy powinny być stopione w jedną całość, prowadzącą do odbioru myśli głównej idei zasadniczej. W sztuce plastycznej fotograficznej lub malarskiej uwagę — odbiorczość kieruje się formami wzrokowymi, to jest wyżej wyliczonymi elementami: linią, punktem patrzenia, światłem walorem. Współdziałanie tych czynników powinno kierować widza do jego zasadniczego celu. Jeżeli mnóstwo jaskrawych błysków, plam świetlnych z jednakową siłą rzuca się w oczy, to możemy z całą pewnością twierdzić, że w obrazie brak jedności nie ma całkowitości i. że zasadnicza myśl nie będzie widzowi ukazana. Jednolitość odbioru, jednolitość wzrokowego wrażenia obrazu osiąga się jak wspomnieliśmy wyżej, liniową budową obrazu, jego rozwiązaniem walorowym, a także ustaleniem równowagi i współdziałania wszystkich elementów obrazu.

Równowaga daje wrażenie stateczności i wykończenia. Przecie oko zawsze chwyta równowagę wzrokową przedstawionych postaci i przedmiotów, znajdujących się po prawej i lewej stronie obrazu. Równowagę wzrokową osiąga się odpowiednim układem przedmiotów i postaci w ramach wycinka. rozkładem plam walorowych, przede wszystkim znaczeniową współzależnością przedmiotów i postaci ludzkich w obrazie.

Jeżeli myśl autora rozprasza się, dążąc do ogarnięcia w ramy obrazu maksymalnej ilości składników, jeżeli u autora brak jasności w postawionym sobie celu, to obraz nie ma jedności i równowagi i nie zainteresuje widza.

Znalezienie równowagi świadczy o zamknięciu obrazu w granicach jego ram: prócz tego, stwarza ono pewną stateczność samego obrazu, w przestrzeni. Jeśli jednak w prawej stronie obrazu, na przykład bryła i masa przedstawionych przedmiotów i postaci wydadzą się nam większe niż bryła i masa przedmiotów i postaci w części lewej to taki obraz da wrażenie niestateczności, niezrównoważenia.

Artysta powinien odczuwać ważkość przedmiotów, ważkość plam walorowych i odpowiednio rozkładać tą ważkość po całej płaszczyźnie powierzchni obrazu.

Naturalnie, że wprowadzenie do obrazu dodatkowego przedmiotu lub plamy walorowej, koniecznej dla uzyskania równowagi, powinno być rozumowo i tematycznie usprawiedliwione gdyż w przeciwnym razie przedmiot ten lub plama będą przypadkowymi, bezsensownymi i zakłócą sens tego co przedstawiamy.

Najprostszym rodzajem równowagi jest budowa symetryczna, polegająca na tym że po obu stronach głównej osi obrazu równomiernie rozłożone są przedmioty jednakowe pod względem rozmiaru, bryły, kształtu i waloru. Główna oś obrazu przechodzi przez środek i dzieli go na dwie równe, podobne pod względem swoich składników części. Symetrii nie należy w danym wypadku rozumieć jako lustrzane, dokładne powtórzenie, szereg szczegółów prawej części obrazu może się różnić od lewej, lecz ogólny układ będzie symetryczny.

Naturalnie, że równowaga w takim obrazie jest trwała, jednak stosować budowę symetryczną można nie często, lecz tylko w tych wypadkach, gdy rozwiązanie takie warunkowane jest treścią wycinka. Budowy symetryczne są nieco jednostajne na skutek powtarzalności linii, walorów, postaci i przedmiotów.

Otaczająca nas realna rzeczywistość jest różnorodna, bogata najróżniejszymi zarysami kształtów przedmiotów, rozmaitością ich barwy, to też przy oddaniu tej rzeczywistości w obrazie należy zachować tą różnorodność. Stosunkowo równomierne rozłożenie ciężkości przedmiotów ułatwi osiągnięcie równowagi i statyki przy oddaniu przedmiotów martwych architektury lub pejzażu. W wypadkach tych równowagę osiąga się również rozwiązaniem walorowym, przy oddaniu jednak tematów, których uczestnikami są ludzie, zwierzęta przedmioty poruszające się, podstawą równowagi będzie zawsze przedmiotowy i logiczny związek przedstawionych postaci i przedmiotów, oraz kierunek ich ruchu.

Formaliści, fotografowie salonowi dążyli do zachowania równowagi formy zewnętrznej sądząc, że można ją osiągnąć przez odpowiednie układanie plam walorowych. Biorąc pod uwagę czysto formalne cechy ważkości plam walorowych, wychodząc z założenia, że ciężar waloru określa się jego ciemnością, i, zatem, mała czarna plama pod względem siły będzie równą większej płaszczyznowo szarej plamie a szara plama zależnie od swej siły będzie równie sile większej płaszczyznowo plamy białej, sądzili oni że kombinując w ten sposób układy plam walorowych o różnej wielkości objętości, kształcie i masie można osiągnąć równowagę i statykę obrazu.

Nie trudno jednak przekonać się, jak te przypuszczenia rozwiewają się w pył przy zetknięciu z realną rzeczywistością.

Przedstawmy sobie obraz obfitego urodzaju w kołchozie.



Rys. 1

W lewej części obrazu (rys. 1) widoczną jest kołchoźnica na tle szerokiej przestrzeni kołchozowego pola, wzrok jej skierowany jest w prawą stronę obrazu, to jest na otaczającą ją i widoczną dla widza przestrzeń. Postać ludzka w danym wypadku jest jedną jasno wyrażoną bryłą i najcięższą pod względem siły plamą walorową. Zdawałoby się, że równowagi w dosłownym znaczeniu brak, dlatego że bryła i ciężar człowieka przeważają lewą część obrazu i ciągną ją ku dołowi. Spróbujmy uważać, że równowagę osiągnięto proporcją walorową, to jest że ciemnej plamie walorowej określającej obraz człowieka przeciwstawiono znacznie większą pod wzglę-

*) Jest to tłumaczenie VIII rozdziału z książki radzieckiego autora Premii Stalinowskiej, J. Jekielczika pt. „Mistrzostwo plastyczne w fotografii". Wyd. Goskinoizdat, Moskwa 1951.

dem powierzchni jaśniejszą plamę walorową — obraz otaczającej ją przyrody, która równoważy całość obrazu. Wyobraźmy sobie, że kołchoźnica obróciła się i skierowała swój wzrok w stronę przeciwną, nie w prawą stronę obrazu lecz w lewą (rys. 2).



Rys. 2

Ponieważ człowiek umieszczony jest nie w środku obrazu, lecz w lewej trzeciej części wzrok jego naturalnie skieruje się nie na widoczną dla widza przestrzeń, lecz oprze się na ramie obrazu, i od razu da się odczuć, że równowaga została zachwiana, że lewa strona obrazu przeważy i uczyni obraz nie statycznym, chociaż wszystkie cechy równowagi walorowej zostaną nie naruszone.

Z przykładu tego wynika, że równowagę osiąga się nie rozwiązaniem walorowym lecz w zasadzie zależy ona od sensu i współdziałania przedstawionych postaci i przedmiotów. Jeżeli w pierwszym wypadku równowaga uwarunkowana była obok prawidłowej propozycji walorowej również i przedstawieniem głównej postaci w obrazie, to jest człowieka, i w kierunku jego wzroku podążał i wzrok widza, postrzegający otaczającą przestrzeń to znaczy wzrok przedstawionego człowieka łączył widza z otaczającą przestrzenią, to w drugim wypadku, kiedy wzrok głównej postaci obrazu skierował się w przestrzeń dla nas nie widoczną, znajdującą się za ramami obrazu, to, co znajduje się za plecami człowieka, od czego człowiek się odwrócił, straciło z nim łączność, a więc, stało się dla widza nie ciekawym i w obrazie zbytecznym.

Wyobraźmy sobie, że w twarz człowieka, wzrok którego skierowany jest za ramę obrazu, zaczął dąć silny wiatr. Wiatr ten zaczął rozwiewać ubranie człowieka w kierunku przestrzeni, od której się on odwrócił. Zarysy rozwiewającej się odzieży tworzą linie kierunkowe, świadczące o obecności wiatru, i linie te ponownie zmuszają wzrok widza do powrotu ku przestrzeni znajdującej się w pewnej części obrazu. Równowaga zostanie przywrócona tym razem dzięki wprowadzeniu nowej charakterystyki stanu przyrody — wiatru (rys. 3). Kierunek spojrzeń przedstawionych ludzi lub poruszające się w wycinku przedmioty wytyczą niewidzialne linie, przedmiotowo i logicznie wiążące poszczególne elementy obrazu nadadzą mu jedność, stałość i tym samym zrównoważą go.



Rys. 3

W ten sposób widzimy, że równowagę nadającą obrazowi jedność i całkowitość, osiąga się wzrokowymi środkami optycznymi, podporządkowanymi ukazaniu sensu zachowania się przedstawionych ludzi i ich łączności z otoczeniem, charakterystyczne przyrody i ludzi, uczestniczących w przedstawionym temacie, realizującym treść w konkretnej formie wizualnej.

Jak mówiliśmy wyżej równowaga to nie tylko i nie tyle stateczność, stworzona równomiernym rozkładem przedmiotów i plam walorowych, ile logiczne wykończenie i jedność wrażenia. Wynika z tego że równowaga w dosłownym znaczeniu może być nawet nie statyczną, a obraz mimo to może być skończonym i niepodzielnym.

W ten sposób, równowaga tworzy się z logicznego powiązania i współdziałania przedstawionych przedmiotów i postaci; ich łączności z otaczającą przestrzenią, wyrażonej technicznie przez proporcjonalne rozłożenie wielkości dużych i małych, przez przeciwstawienie walorowości przestawionych przedmiotów i kontrastów świateł i cieni.

tłum. Z. Obrąpalski

RYSZARD WIKTOR SCHRAMM

W poszukiwaniu naturalnych praw kompozycji

W obszernym i b. ciekawym artykule „Materialistyczne kryteria w fotografice"*) E. Szmidtgal, omawiając rolę obiektywnych kryteriów w twórczości napisał, że czynnikami podpadającymi pod obiektywne kryteria i harmonijnym współdziałaniem przyczyniającymi się do artystycznego efektu są: temat dzieła i technika. Rzecz znamienna, że nie wymienił tu kompozycji, chociaż na samym wstępie niedwuznacznie daje do zrozumienia, że i kompozycja podpada pod kryteria obiektywne i chociaż o kompozycji mówi częściej i więcej niż o tematyce i technice zarysu i światłocienia: kompozycja jest niejako osią treści całego artykułu. Wyjaśnienie znajdujemy w słowach samego autora: „Dotychczas sformułowane prawa kompozycji są mocno niedoskonałe" natomiast „siła obiektywnych praw dotyczących tematyki i techniki leży w możliwości wskazywania pewnych granic w obrębie których twórca powinien się utrzymywać." Stąd wniosek: „nie istnieją niezawodne recepty na tworzenie dzieł sztuki". Albowiem na dzieło sztuki składa się: temat, kompozycja i technika.

Potykamy się więc o kompozycję. Nie umiemy sobie dać rady z kompozycją. Często możemy obraz zanalizować — rzadko będziemy mogli prawa według których analizowaliśmy świadomie sprecyzować, a jeszcze rzadziej stosować je, tworząc.

Dużo już papieru zapisano i wiele słów wypowiedziano na temat kompozycji obrazu. Gdyby jednak wycisnąć z tego esencję, okazałoby się, że naprawdę bardzo jeszcze mało o niej wiemy. Tak zwane popularnie „prawa" kompozycji są przeważnie uogólnionymi spostrzeżeniami na temat odczuwanych przy oglądaniu wrażeń estetycznych. Stwierdzamy więc przydatność kompozycyjną mocnych punktów, mocnych linii, przekątnych, rytmu, równowagi itd. nie umiemy jednak znaleźć łączących je związków przyczynowych. Zasady te są bardzo przydatne w analizie. Artysta znający je może je świadomie stosować przy czym trudności związane z świadomym wykorzystaniem

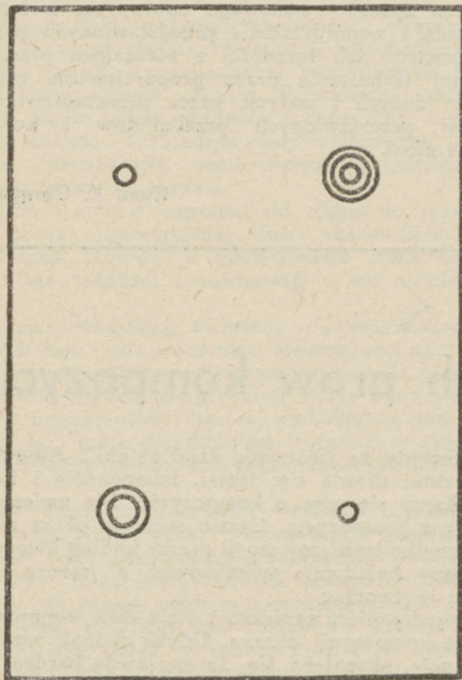
*) Świat Fotografii Nr 28—30 (1952 r.).

elementów kompozycji wzrastają zupełnie nieprawdopodobnie szybko z ich ilością. Czy jednak człowiek nieświadomy istnienia tych zasad nie stosuje ich mimowoli? Czy komponując bez przyjętych z góry założeń czyni to zupełnie dowolnie, czy też nieświadomie wprowadza pewien określony ład, a jeżeli tak, to dlaczego? A więc: czy istnieją naturalne, podstawowe prawa kompozycji, a o ile tak to jakie.

Trzeba od razu zaznaczyć, że artykuł ten będzie próbą odszukania i wytłumaczenia praw rządzących najprostszymi zagadnieniami kompozycji złożonych z minimalnej ilości elementów. Trudności rozwikłania zagadnień układu większej ilości elementów wydają się w tej chwili nie do rozwiązania, a nie jest wykluczone, że układami takimi rządzą nie prawa pojedyncze lecz szereg praw równorzędnych.

Na wstępie tych rozważań musimy przyjąć założenie podstawowe. które wydaje się oczywistym: W chwili obecnej kompozycja fotograficzna nie różni się w zasadzie niczym od każdej innej kompozycji graficznej (rysunkowej, malarskiej). Równie dobrze rozważania nad kompozycją rysunkową możemy ilustrować fotogramem jak i na odwrót.

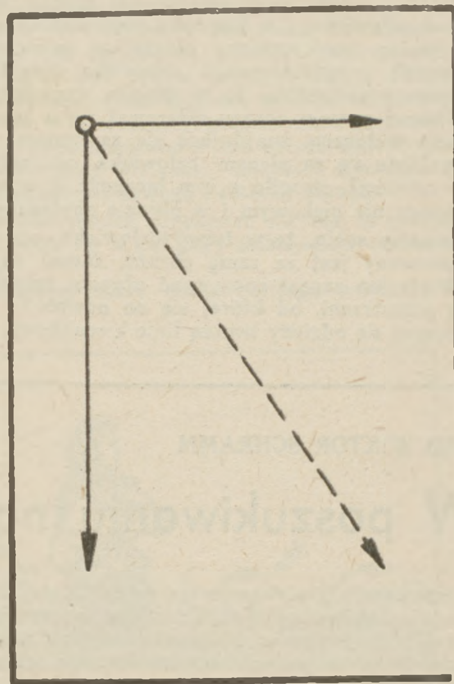
Jeden element (liniowy czy tonalny — nazwijmy go krótko przedmiotem) rozpatrywany w oderwaniu, na nieograniczonej płaszczyźnie, nie stanowi jeszcze kompozycji. Stanie się już kompozycją. gdy umieścimy go w zamkniętym linią krzywą lub łamaną wycinku płaszczyzny, gdy zamkniemy go np. w ramach owalu lub prostokąta. Kształt wycinka, linia ograniczająca go staje się drugim, równocennym elementem kompozycji Możemy więc stwierdzić na początku że najprostsza kompozycja składa się z dwóch elementów: wycinka i przedmiotu. Jeżeli teraz będziemy rozważali ich wzajemne położenie, a więc umieszczenie przedmiotu w ramach wycinka (— w rozważaniach będziemy stale przyjmowali prostokąt jako wycinek znajdujący zdecydowanie największe zastosowanie w kompozycji graficznej —), to przekonamy się, że przedmiot „siedzi" najlepiej w tzw. mocnych punktach prostokąta (względnie na mocnych liniach). Wielokrotna. szczegółowa i na b. wielkim materiale oparta analiza mocnych punktów prostokąta, przeprowadzana przede wszystkim przy badaniach czytelności plakatów, reklam itp. ustaliła fakt na pozór błahy, mający jednak dla naszego dalszego rozważania duże znaczenie, a mianowicie że mocne punkty nie są równocenne: najmocniejszym okazał się prawy górny, drugim z kolei lewy dolny (rys. 1).



Rys. 1.

Obok samego umieszczenia przedmiotu w ramach wycinka drugą sprawą zasadniczą w kompozycji i ściśle z pierwszą związaną jest promieniowanie przedmiotu. Zagadnienie to, znane jako „prawo promieniowania przedmiotów" lub „prawo kierunkowości elementów", było szczegółowo omawiane na łamach „Świata Fotografii" przez J. Sunderlanda*) oraz ostatnio przez E. Szmidtgala**). Zasadniczą jego myśl można streścić w zdaniu, że przedmioty kierunkowe (posiadające zaznaczony pewien kierunek np przód i tył) promieniują w kierunku (nawet potencjalnym) działania siły. Stwierdza się przy tym wybitnie nieprzyjemne wrażenie gdy promieniowanie przedmiotu za szybko i za silnie wybiega poza ramy wycinka. Stąd też zasadą jest takie rozmieszczenie przedmiotów, aby ich promieniowanie skierowane było do środka obrazu względnie aby posiadało przed sobą dostateczną hamującą je przestrzeń. Promieniowanie przedmiotu nadaje kompozycji charakter dynamiczny. Cecha ta jest niemal powszechną dla wszelkiego rodzaju kompozycji. Do wyjątków należą kompozycje pozbawione kierunkowości ruchu, statyczne. Mogą tu wchodzić w grę jedynie kompozycje wyłącznie linearne o charakterze arabeskowym względnie pewne kompozycje tonalne (walorowe).

Trzeciem wreszcie momentem odgrywającym pewną rolę w kompozycji jest kierunek ruchu w obrazie. Zagadnienie to jest stosunkowo najmniej zbadane i w naszej literaturze poruszane jedynie bodajże przez J. Sunderlanda***). Przyjął on za punkt wyjścia stwierdzenie, że większość ludzi ogląda obraz od strony lewej ku prawej i z góry na dół, a więc wypadkowa oglądania od lewego górnego rogu po przekątnej do prawego dolnego.



Rys. 2.

Źródło tego upatruje Sunderland w przyzwyczajeniu większości ludów do pisania i czytania w ten właśnie sposób: z lewa na prawo i zgóry na dół. Wychodząc z tego

---

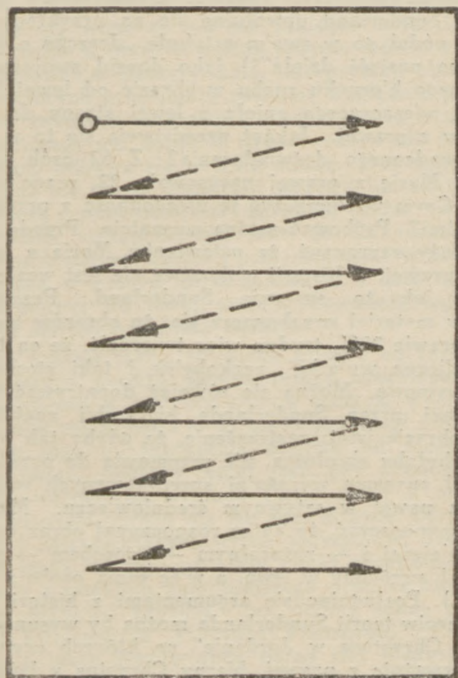
*) „O sugestii promieniowania przedmiotów na obrazie" — Świat Fotografii Nr 3 (1946 r.).

**) „Materialistyczne kryteria w fotografice" Rozdz. 10 — Świat Fotografii Nr 29 (1952 r.).

***) „Jeszcze o wpływie formy na nastrój dzieła" — Świat Fotografii Nr 4/5 (1947 r.).

założenia Sunderland twierdzi dalej, że naturalny ruch w obrazie powinien odbywać się zgodnie z kierunkiem oglądania. Według niego poprzez obraz przepływa niejako prąd w zasadzie od lewej do prawej strony (silniejszy) i z góry na dół (słabszy). Kierunek ruchu lub promieniowania (a więc ruchu potencjalnego) wyrażony na obrazie zgodnie z tym prądem, a więc z lewa na prawo, jest przezeń niejako wspierany, przyspieszany, na odwrót — ruch (promieniowanie) z prawa na lewo odbywa się niejako pod prąd, jest hamowany. W konsekwencji kierunkiem najsilniejszego ruchu w obrazie jest przekątna wiodąca od lewego górnego rogu do prawego dolnego, którą autor nazwał aryjską (rys. 2). Teoria ta, lansowana nawet w literaturze pod nazwą „Zjawiska Sunderlanda" wydaje się być bardzo dowolnie wysnutą i zawierać szereg potknięć, a w konsekwencji doprowadzić do błędnych wniosków.

Analiza plakatowa obok ustalenia nierównowartości punktów mocnych wyjaśniła również sposób oglądania obrazu. Okazuje się, że jest on odmienny niż czytania. Oko zaczyna wprawdzie oglądanie od tego samego punktu co i czytanie (lewy górny róg) i tak samo zmierza najpierw od prawego górnego rogu. Gdy jednak w czytaniu ten punkt jest równocenny innym (a może nawet mniej cenny), w oglądaniu jest zdecydowanie najsilniejszy. Dalej: oko czytające wraca następnie w pobliże punktu wyjściowego (nieco niżej), by znowu pobiedz w prawo i tak wielokrotnym zygzakiem dotrzeć do prawego dolnego roku, gdzie zakańcza (rys. 3).

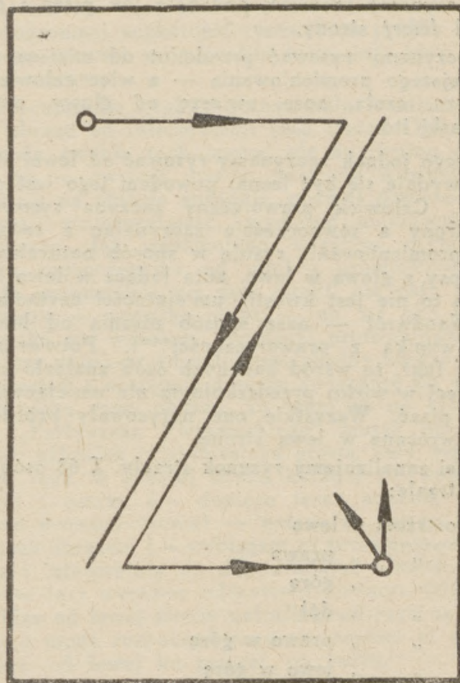


Rys. 3.

Oko oglądające natomiast, z prawego górnego rogu biegnie od razu do lewego dolnego, potem do prawego dolnego, a stamtąd wreszcie do pozostawionych luk (rys. 4). W tym świetle przekątna od prawego górnego rogu do lewego dolnego, jako łącząca dwa najmocniejsze punkty i zgodna z naturalnym kierunkiem oglądania obrazu okazuje się zdecydowanie mocniejsza od przeciwnej. W dalszym ciągu rozważań przekątną łączącą lewy górny róg prostokąta z prawym dolnym (względnie lewy górny mocny punkt z prawym dolnym) będziemy nazywali przekątną A, zaś przekątną łączącą prawy górny róg względnie punkt mocny) z lewym dolnym — przekątną B).

Zainteresowanie moje zagadnieniem naturalnych podstaw kompozycji nie przekonane i nie zaspokojone przez J. Sunderlanda, skłoniło mnie do szukania odpowiedzi na drodze eksperymentalnej.

Materiał doświadczalny zebrano od 68 osób różnej płci, wieku inteligencji, wykształcenia itp., w zupełności nie uprzedzonych i nie zdających sobie sprawy z celu doświadczenia. Każda z nich miała narysować oddzielnie określone przedmioty odznaczające się silnym promieniem: 1) strzałę, 2) głowę z profilu 3) psa, 4) auto i wreszcie 5) „Zwiastowanie" — obraz, który Sunderland użył jako specjalny argument dla potwierdzenia swojej teorii.



Rys. 4.

Z zebranych materiałów rozpatrzmy najpierw najbardziej do siebie zbliżone przypadki 2), 3) i 4).

Z 68 osób rysujących głowę z profilu 63 (ok. 92,7%) narysowało profil zwrócony w lewo, tylko 5 (ok. 7,3%) — profil zwrócony w prawo. Psa zwróconego w lewo narysowało 58 osób (85,3%) w prawo — 7 osób (10,3%); 3 osoby (4,4%) narysowały psa siedzącego przodem lub tyłem. Stosunkowo największa rozbieżność dała się zaobserwować w przypadku auta, ale i tu stosunek jest wyraźny: 49 osób (72,1%) w lewo, 16 (23,5%) w prawo. 3 (4,4% w przód. Podkreślić należy, że z 49 osób które narysowały auto skierowane w lewo — 6 (8,8% całości) narysowało je nie z profilu lecz mniej lub więcej ukosem, jadące po przekątnej B. Na odwrót — auta jadącego po przekątnej A nie narysowała żadna z badanych osób.

Z 5 osób które narysowały prawy profil 2 narysowały również psa i auto zwrócone w prawo, dalsze 2 auta w prawo a psa w lewo, zaś 1 i auto i psa w lewo. 5 z 7 osób które narysowały psa w prawo, narysowało również w prawo auto.

Ze 170 rysunków przedmiotów zwróconych w lewo (63 profile, 58 psów i 49 aut) 169 ropoczęto rysować od punktu promieniowania: głowy od czoła i oczu psy od pyska, auta od maski — jedno tylko auto rozpoczęto rysować od tyłu karoserii.

Z 5 prawych profilów 4 rozpoczęto od czoła piąty od czubka głowy. Z 7 prawych psów 2 rozpoczęto rysować od nasady ogona (!). Jeden z nich był w pozycji siedzącej. Autor proszony o narysowanie psa stojącego narysował go zwróconego w lewo rozpoczynając od pyska, zaś sposób rysowania psa siedzącego tłumaczył roz-

poczęciem rysowania od najłatwiejszej, najnaturalniejszej linii grzbietu (po przekątnej B). Z 16 prawych aut aż 11 rozpoczęto rysować od tyłu (lewej strony).*)

Doświadczenie wykazało więc że ogromna większość ludzi rysuje tak, aby kierunek ruchu przedmiotu kierunek promieniowania był zwrócony w lewo. Stoi to w sprzeczności z teorią Sunderlanda według której naturalny kierunek promieniowania powinien być zgodny z naturalnym kierunkiem ruchu w obrazie — kierunkiem odczytywania obrazu tj. z lewa na prawo. Dlaczego tak jest?

Uważniejsza analiza przekona nas że:

1. zaczynamy rysować, podobnie jak pisać i czytać, od *lewej* strony,
2. zaczynamy rysować przedmiot od miejsca najsilniejszego promieniowania — a więc człowieka od oczu, czoła, nosa, zwierzę od głowy, auto od maski itd.

Dlaczego jednak zaczynamy rysować od lewej strony? Sprawa wydaje się być jasna: powodem tego jest praworęczność. Człowiek praworęczny zaczyna rysować od lewej strony a równocześnie zaczynając z reguły od punktu promieniowania rysuje w sposób naturalny lewe profile, psy z głową w lewo, auta jadące w lewo itd.**). Zjawisko to nie jest kwestią umiejętności czytania i pisania. Naodwrót — nasz sposób pisania od lewej do prawej wynika z praworęczności***). Potwierdzeniem tego jest fakt, że wśród badanych osób znalazło się kilkoro dzieci w wieku przedszkolnym nie umiejących czytać ani pisać. Wszystkie one narysowały profile, psy i auta zwrócone w lewą stronę.

Z kolei zanalizujemy rysunek strzały. Z 68 osób narysowało strzałę:

15 — ostrzem w lewo
17 — „ „ prawo
1 — „ „ górę
1 — „ „ dół
28 — „ „ prawo w górę
3 — „ „ lewo w górę
3 — „ „ lewo w dół
0 — „ „ prawo w dół

Jak widać wyniki odznaczają się tu niespodziewaną rozbieżnością; mimo to bliższe ich prześledzenie nasuwa dużo ciekawych uwag.

Zdecydowanie najsilniejszą linią dla rysunku strzały okazała się przekątna B, przy czym znaczna większość skierowała ostrze w pawo ku górze. W świetle praworęczności jest to zupełnie zrozumiałe: przekątna B z ruchem od lewego dolnego do prawego górnego rogu jest dla człowieka praworęcznego linią naturalnego ruchu np. pisania: prawie 100% piszących osób przechyla papier o 30—50° w lewo, chcąc utrzymać kierunek pisma równoległy do boku prostokąta. Przekątna okazała się nieporównanie słabsza, przy czym wszystkie 3 narysowane na niej strzały są zwrócone ostrzem ku górze w lewo. Strzały skieorwanej po przekątnej A ostrzem w prawy dolny róg, a więc w kierunku — według Sunderlanda — zdecydowanie najsilniejszego ruchu, najszybszym, nie narysowała żadna z badanych osób mimo, że strzała jest bez wątpienia elementem o b. silnym promieniowaniu i szybkości. Skąd jednak pochodzi ta sprzeczność między zgodnymi rysunkami głowy, psa i auta z jednej a równie silnie promieniującą, a tak niezgodną w kierunkach strzałą z drugiej strony?

Z 68 osób wszystkie za wyjątkiem 3 rozpoczęły rysować strzałę od linii (odcinka) przy czym 56 z nich rysowało ten odcinek od strony lewej ku prawej. Odcinek sam już promieniuje: w dwie strony. Przyłożenie do odcinka kąta (ostrza strzały względnie jeszcze i piór) z już istniejących 2 kierunków wybiera jeden, wzmacnia go b. silnie i robi jedynym kierunkiem promieniowania. Przyłożenie to jest — jak się okazuje — niemal dowolne. (Pewnej reguły można się dopatrzeć jedynie w strzałach umieszczonych na przekątnej B — ogromna większość zwrócona ostrzem w prawo ku górze). Co więcej — można zmienić kierunek promieniowania strzały przekładając jedynie ostrze, a nie zmieniając — dzięki jego symetrii — odcinka. Rzecz taka w poprzednich rysunkach jest niemożliwa: aby zmienić kierunek promieniowania musi się obrócić cały obraz. Sprawa pozornej niezgodności rysunku strzały z rysunkami głowy, psa, auta, polega więc na tym że te ostatnie zaczynamy rysować od lewej strony i od punktu promieniowania zaś strzale, którą również zaczynamy rysować od lewej strony, promieniowanie przykładamy na końcu do już narysowanej części obrazu.

W końcu rozpatrzmy rysunek „Zwiastowania" (62 osoby). J. Sunderland powołując się na przykłady z malarstwa podał go w swoim artykule „Jeszcze o wpływie formy na nastrój dzieła"*) jako dowód swojego prawa naturalnego kierunku ruchu w obrazie od lewej ku prawej: od wieszczącego anioła z lewej strony do biernej Dziewicy z prawej. Jakżeż przedstawia się to w świetle przeprowadzonego doświadczenia? Z 62 osób anioła z lewej a Marię z prawej narysowało 22, przeciwnie zaś 40 (!). Czym wytłumaczyć tę niezgodność z przykładami malarskimi? Próbować można rozmaicie. Przede wszystkim należy zaznaczyć, że ustawienie: Maria z lewej — anioł z prawej, w historii malarstwa nie jest wcale aż tak rzadkie jak to sugeruje Sunderland. Przejrzawszy obszerny materiał przekonamy się że obrazów tego typu mamy prawie 20%, trudno więc twierdzić, że są to „bardzo nieliczne wyjątki", aczkolwiek i taki stosunek ma swoją wymowę. Można się również dopatrywać wpływu odrzuconej przez Sunderlanda hierarchii znajdujących się na obrazie istot: zastrzeżenie, że gdyby tak było reguła ta byłaby absolutna, nie przemawia do przekonania; od reguł znacznie wyraźniej sprecyzowanych mamy odstępstwa nawet w sztywnym średniowieczu. Można by dalej przypuszczać, że autor rozpoczynał obraz od osoby poczestniejszej i — naturalnym — sposobem — rysował jej profil zwrócony w lewo, a więc samą osobę z prawej strony**). Posługując się argumentami z historii malarstwa przeciw teorii Sunderlanda można by wysunąć liczne „Chrzty Chrystusa w Jordanie" na których czynny Jan stoi przeważnie z prawej, bierny Chrystus z lewej strony. Wszystkie te przypuszczenia nie są ani więcej ani mniej warte od zapatrywania Sunderlanda. Jakkolwiek by nie było doświadczenie przeczy i w tym przypadku teorii Sunderlanda. Nie znaczy to jednak bynajmniej że wystarcza na stworzenie i poparcie teorii przeciwnej. Pewną (znaczną nawet) przewagę układu: Dziewica — anioł jestem skłonny tłumaczyć raczej znowu natural-

---

*) Z zestawienia stosunkowo znacznie większej ilości aut, które rozpoczęto rysować od tyłu, w stosunku do twarzy i psów można wyciągnąć wniosek (może nieco pochopny, ale zdaje się w ogólnym zarysie słuszny) że promieniowanie przedmiotów żywych, tworzacych ruch, (osób, zwierząt), jest silniejsze niż martwych, jedynie obdarzonych ruchem.

**) Wszystkie badane osoby były praworęcznymi. Na tych samych zasadach osoby leworęczne powinny wykazywać skłonność do rysowania kierunku ruchu zwróconego w prawo i do używania przekątnej A.

***) Sądzę, że dałoby się bez trudu udowodnić, że sposób pisania od lewej do prawej pismem ciągłym jest dla człowieka praworecznego o wiele naturalniejszy i wymagający mniej wysiłku niż rwane, złożone z pojedynczych znaków pisma od prawej do lewej.

---

*) Świat Fotografii Nr 4/5 (1947 r.).

**) W przeprowadzonym doświadczeniu biorąc pod uwagę układ: postać prawa — postać lewa, nieco więcej osób rozpoczęło rysować od postaci lewej; biorąc pod uwagę anioła i Marię — nieco więcej zaczęło rysować od anioła. Nie są to jednak stosunki pozwalajace wyciągnąć jakiekolwiek wnioski. Należy jeszcze podkreślić że w większości przypadków głowy rysowanych postaci zaznaczone były tylko schematycznie, owalem, bez rysów twarzy.

niejszą kompozycją po przekątnej B (w doświadczeniu w ogromnej większości przypadków anioł wyżej a Maria niżej, czasami na równym poziomie, nigdy przeciwnie)*). Zważywszy jeszcze, że „Zwiastowanie" jest kompozycją złożoną, rozwiniętą jakiej w obecnej chwili nie jesteśmy w stanie prawdopodobnie ściśle zanalizować, oraz, że przykłady malarskie były tworzone przez artystów mogących pewne układy kompozycyjne świadomie, a z niekoniecznie znanych nam przyczyn stosować, należy przyjąć, że „Zwiastowanie" nie może być argumentem na korzyść teorii Sunderlanda.

Szukając w dalszym ciągu argumentów za lub przeciw teorii Sunderlanda przedstawiłem około 50 osobom 3 pary szkiców lewego i prawego (obraz i jego odbicie lustrzane): auta, narciarza zjeżdżającego i narciarza podchodzącego, z zapytaniem o odnoszone wrażenia: które auto jedzie szybciej — lewe czy prawe który narciarz zjeżdża szybciej, który narciarz ma cięższe podejście. Według Sunderlanda wrażenie większej szybkości powinno dawać auto zwrócone w prawo, narciarz zjeżdżający w prawo w dół, zaś cięższe podchodzenie będzie miał narciarz zwrócony w lewo ku górze. Z zapytanych osób połowa orzekła że szybszy ruch jest w prawo, cięższe podejście w lewo — druga połowa (dokładnie!) odczuła to wręcz odwrotnie. Co ciekawsze — gdy obrazy ustawione parami (auto prawe — auto lewe itd.) przestawiłem, dając lewy na prawo i odwrotnie, znaczna ilość osób zmieniła zdanie: ci co twierdzili np. że szybciej zjeżdża narciarz zwrócony w prawo teraz byli zdania, że szybszy jest narciarz zjeżdżający w lewo i na odwrót.

I ta próba nie potwierdziła więc teorii Sunderlanda. Okazuje się więc, że nie ma jakiegoś naturalnego kierunku ruchu w obrazie, można jedynie mówić o kierunku promieniowania odczytywania, interpretacji obrazu. Prace, na których przedmioty ruchome względnie promieniujące są zwrócone w prawo nie robią wcale wrażenia naturalniejszego ani bardziej dynamicznego niż te, na których ruch odbywa się w lewą stronę. Być może zresztą, że można się nawet dopatrzeć wpływu kierunku w obrazie na siłę promieniowania i szybkość ruchu, ważniejszym jest jednak niezaprzeczony fakt, że dla znacznej większości osób naturalniejsze i przyjemniejsze wrażenie sprawia obraz w którym promieniowanie i ruch skierowane są od prawej ku lewej stronie. Powodem tego wydaje się być sposób oglądania obrazu.

Jest sprawą jasną że wzrok biegnie od razu do najmocniejszego punktu obrazu (który niekoniecznie musi się znajdować w najmocniejszym punkcie wycinka) aby się na nim zatrzymać i — mimo że przybiegł doń z lewego górnego rogu — faktycznie dopiero od niego zaczyna czytać obraz. Dlatego lepiej jest, gdy między punktem wejścia wzroku na wycinek (lewo góra) a najmocniejszym punktem obrazu nie ma zbyt silnych, odrywających uwagę i zatrzymujących wzrok szczegółów. Jest również rzeczą jasną, że najmocniejszy punkt obrazu pokrywa się z reguły z punktem najsilniejszego promieniowania. Rozważmy przykład krańcowy np. dobrze znaną pracę grafika T. Kulisiewicza „Partyzant Vietnamski"**). Z punktu widzenia teorii Sunderlanda obraz jest idealny: promieniowanie postaci jest poparte „naturalnym kierunkiem ruchu w obrazie". Osobiście uważam obraz w tej formie za niebardzo przyjemny i nieco męczący w oglądaniu. O wiele przyjemniejszy i łatwiejszy a nic nie pozbawiony wyrazu wydaje mi się odwrócony. Po prostu oglądając go — oczywiście od lewej do prawej — zaczynam „czytać" człowieka od twarzy przechodząc z kolei do reszty postaci, a nie od nóg i pleców jak poprzednio. Gdybyśmy nawet przeskoczyli od razu do głowy, jako punktu najmocniejszego to później musielibyśmy czytać leżącą postać od prawej do lewej a więc w sposób nienaturalny. Inna sprawa, że po odwróceniu głowa partyzanta znajdzie się w słabszym punkcie niż obecnie, jednak fakt ten wobec ogromnego zwiększenia czytelności a dostatecznie silnego promieniowania samej głowy traci na znaczeniu.

Sprawa byłaby dla mnie zupełnie jasna jeżeli — nie jestem tego pewien — obraz jest jakimś — rytem. Oczywiście wówczas autor rysując a następnie ryjąc czy trawiąc na klocku lub płycie rysowałby postać w sposób naturalny dla praworękiego z twarzą zwróconą w lewo. Potwierdzenie tego spostrzeżenia znajdziemy w pełni u tych artystów, którzy byli równocześnie rysownikami i rytownikami jak np. A. Dürer. Jego „Nosorożec" rysowany piórkiem jest zwrócony w lewo drzeworyt (odbitka) — w prawo. „Św. Jerzy": miedzioryt — w prawo, szkic piórkowy do niego —— w lewo. To samo „Syn marnotrawny" (miedzioryt), „Chrystus w Ogrójcu" (staloryt) i wiele innych. W ogóle w twórczości Dürera stwierdzamy, że w ogromnej większości rysował on profile lewe, stąd też jego rysunki mają profile lewe, jego ryty — w odbitce — prawe.

Wracając do analizy obrazu należy odróżnić czytelność obrazu od interpretacji jego treści. Oglądający nie rozdziela zwykle tych spraw, ale analizując obraz musimy na to zwrócić uwagę: najpierw musimy odczytać to co się na obrazie znajduje później dopiero to cośmy odczytali zinterpretować, wydobyć niejakotreść utajoną obrazu. Jak wspomniano właściwe czytanie treści obrazu rozpoczynamy od punktu promieniowania, jednakże promieniuje nie sam punkt, ale cały przedmiot. Trafiwszy — czytając obraz — np. na oko patrzącego człowieka nie wracamy odrzuceni promieniowaniem tego oka, lecz najpierw odczytujemy, choćby bardzo pobieżnie, całą postać, a następnie dopiero zwracamy się wychodząc nawet poza ramy obrazu, ku temu na co człowiek patrzy. „Partyzanta Vietnamskiego" muszę najpierw odczytać: człowiek z podniesioną głową, leży, podparty na jednej ręce w drugiej ściska karabin (— cofam się od głowy) i patrzy (— dopiero teraz wracam znowu do punktu promieniowania) — patrzy na wroga, który jest już poza obrazem (— wybiegam za promieniowaniem poza obraz i interpretuję go dopowiadając niewidoczną treść i łącząc ją z wyrazem odczytanej postaci). Dlatego wolę, gdy idąc od lewej strony natrafiam od razu na punkt, od którego mogę rozpocząć czytanie postaci w sposób naturalny, od lewej ku prawej, na twarz.

Cóż pozostanie z tych rozważań?

Czytamy obraz w zasadzie od lewej do prawej strony. Ale, o ile istnieje jakiś naturalny kierunek ruchu promieniowania w obrazie, to — właśnie wbrew czytaniu, a raczej, jak się starałem wykazać, wskutek takiego sposobu czytania — jest nim kierunek od prawej ku lewej stronie. Odczytawszy obraz interpretujemy go wreszcie podażając za promieniowaniem.

A wszystkiemu winna — któżby przypuszczał na pierwszy rzut oka! — praworęczność.

Uwagi te mają w rezultacie mniejsze znaczenie dla fotografika niż dla każdego innego grafika. W tej chwili fotografika wprawdzie podlega ciągle tym samym jeszcze regułom kompozycyjnym co i inne sztuki graficzne, ale fotografik komponujący wyłącznie okiem w wizjerze lub lustrze swego aparatu, wprost z natury, w której nie dostrzega uprzywilejowanych a priori kierunków ruchu, ma znacznie większe szanse wyrwania się z tego niedostrzegalnego podstawowego nurtu, który nadało oczom ludzkim posługiwanie się prawą ręką. A głębokie są koleiny tego nurtu. Wprawdzie artysta świadomy swoich zamierzeń postępuje nieraz przeciw niemu, nie zdając sobie może nawet sprawy że i on w jakimś drobnym stopniu jest może źródłem spotykanych trudności naginania kompozycję do przyjętych założeń, ale czasami nawet największy — spójrzmy choćby na Dürera — nieświadomie puszcza oko za ruchem ręki a nie rękę za okiem.

Jeżeli ten artykuł chociażby małej garstce ludzi otworzy oczy na szczegóły, których dotychczas nie dostrzegali i pomoże pomyśleć o rzeczach, o których dotychczas nie myśleli — trud weń włożony będzie stokrotnie opłacony.

Poznań, 28—30. XI. 1952.

---

*) W dawnych obrazach w przypadkach gdy anioł znajduje się z lewej strony, często stoi on niżej niż Maria. Czy nie wpływ mimowolnego komponowania po przekątnej B?

**) Reprodukowany w Świecie Fotografii Nr 30 str. 6.

WITOLD ROMER

Władysław Małachowski — Leon Warnerke 1827—1900

W ostatnim ćwierćwieczu ubiegłego stulceia wybitną rolę w rozwoju techniki i nauki fotograficznej odegrał Leon Warnerke mieszkający stale w Londynie, który jednak w częstych podróżach odwiedzał stolice państw europejskich, Paryż, Brukselę, Berlin a szczególnie Petersburg i Moskwę.

W angielskim nekrologu [1] czytamy, że był on narodowości węgierskiej, Eder w swej historii fotografii twierdzi, że był Rosjaninem. Powołuje się przy tym na świadectwo Józefa Plenera, powstańca z r. 1863, emigranta, który pracował z nim w Anglii i w r. 1882 przybył do Wiednia gdzie do spółki z Löwym założył fabrykę płyt fotograficznych.

Prof Stanisław Ciechanowski z Krakowa poinformował mnie w r. 1939 że Warnerke był polakiem i prawdziwe jego nazwisko brzmi Władysław Małachowski.

Urodzony na Litwie w r. 1827, wyższe studia ukończył w instytucje inżynierów komunikacji w Petersburgu, gdzie otrzymał dyplom inżyniera dróg i mostów. Następnie pracował w Wilnie przy budowie kolei petersbursko-warszawskiej. W r. 1863 przystąpił do powstania i był członkiem Rządu Narodowego w Wilnie [2], [3], [4].

Po upadku powstania Małachowski był bezskutecznie poszukiwany przez policię Murawiewa, która wyznaczyła na jego głowę cenę 10.000 rubli. Według Berga „znikł bez śladu".

Jednakże Murawiew w pamiętnikach wspomina o tym że Małachowski uciekł. Wydostał się przez Petersburg, ukryty na statku angielskim i dotarł do Anglii z paszportem jakiegoś Auriaka czy Wegra Warnerkego. Szczegóły jego ucieczki nie są znane. Wiadomo, że około r. 1870 osiadł w Londynie wraz z żoną, polką i córeczką. Żywa jego działalność i inicjatywa rozwijała się jednak nie tylko w Anglii, ale także — w Rosji, gdzie około roku 1882 założył w Seresnowskim fabrykę płyt fotograficznych. Według Edera i oraz współczesnych źródeł angielskich z jego też inicjatywy powstała w r. 1880 sekcja fotograficzna jako V grupa w Carsko-Rosyjskim Towarzystwie Technicznym. Brał on udział w organizowanych przez tę instytucję wystawach fotograficznych w Petersburgu i Moskwie i był założycielem czasopisma fotograficznego w Petersburgu.

W przejazdach do Rosji zatrzymywał się u swych krewnych w Warszawie i w Krakowie budząc niepokój i obawy, gdyż wydany na niego zaocznie wyrok śmierci nie stracił swej mocy.

Główna jego praca wynalazcza i doświadczalna rozwijała się jednak w Anglii, gdzie jak dowiadujemy się z reportażu w Photographic News [5] miał w r. 1881, obyczajem angielskim obszerny domek — willę z ogródkiem w zamożnej dzielnicy Londynu — Champion Hill. Sugestywna nazwa willi „Silverhowe" wypisana była fosforyzująca farbą i świeciła wieczorem, co w owych latach było wielką nowością. W parterze tego domu miał obszerną pracownię fotograficzną.

Warnerke po raz pierwszy wystąpił w Anglii z większym rozgłosem w r. 1875, demonstrując w Towarzystwie Fotograficznym Południowego Londynu wynalezionym przez siebie aparat fotograficzny z kasetą zwojową [6]. W kasecie tej stosowany był światłoczuły papier z suchą bromo-srebrową emulsia kolodiowa. Papier, którego warstwę światłoczułą po wywołaniu oddzielało się od podkładu w postaci przezroczystej błonki był również jego wynalazkiem.

Kaseta zwojowa była prototypem rozpowszechnionym później przez firmę Kodaka kaset na film zwojowy i sprawiła G. Eastmanowi, twórcy tej firmy, trudności przy opatentowaniu swego wynalazku w r. 1884.

Takim właściwie aparatem, zaopatrzonym w elektryczne urządzenie sygnalizatyjne z dzwonkiem, zapewnia-

czne urządzenie sygnalizatyjne z dzwonkiem, zapewnia-

jące jego bezbłędne funkcjonowanie robił Warnerke sw zdjęcie w podróży. W tym samym wywiadzie w Fotographic News czytamy o zdjęciu w teatrze na wolnym powietrzu w Warszawie, niewątpliwie w Łazienkach.

Zagadnieniem „suchej światłoczułej warstwy kolodiowej zajmowano się w owym czasie powszechnie stawiając jako ideał osiągnięcie czułości i innych właściwości „mokrej płyty kolodiowej", która jednak była bardzo niewygodna w użyciu. Zagadnieniem tym zajmował się przez szereg lat również Warnerkeą osiągając duże powodzenie [7]. W r. 1877 otrzymał on nagrodę Belgiskiego Stowarzyszenia Fotografów za najdoskonalsze „suchy proces".

Jednakże najbardziej bodaj przyczynił się do utrwalania nazwiska Warnerkiego jego sensytometr, który w r. 1881 został wybrany jako standartowy przez specjalą do tego celu wyznaczoną komisję Photographic Club w Londynie. Są to niewątpliwie pierwsze próby normalizacji w trudnej dziedzinie materiałów światłoczułych.

Sensytometr ten zawierał płytkę szklaną z 25 kwadratowymi polami o coraz to większym zaczernieniu. Pola były sporządzone barbą żelatynową, zawierającą tusz, za pomocą druku Woodburry i tak były wykonane, aby współczynnik pochłaniania zwiększał się dwukrotnie co trzy stopnie. Skala ta jest zatem zupełnie podobna do skali nowoczesnego sensytometru D.I.N.

Jako światła wzorcowego używało się płytki forforyzujcej, która przed użyciem naświetlało się przez spalanie w małej odległości jednego cala wstęgi magnezowej i po upływie 60 sekund przykładało na 60 sekund do sensytometru.

Pomimo, że sensytometr nie był bardzo dokładnie wykonany, a źródło światła niezbyt powtarzalne oddał on w swoim czasie duże usługi producentom a zwłaszcza konhumentom materiałów światłoczułych i czułość w stpniach Warnerkego była, szczególnie w Anglii, podawana na materiałach światłoczułych prawie do końca ubiegłego stulecia.

Warnerke zajmował się też zjawiskiem garbujacego działania wywoływaczy, szczególnie pyrogallolu. Opracował metody zastosowania tego zjawiska do sporządzania obrazów pigmentowych oraz do przygotowania płyt dla graficznej techniki heliograwury i przedstawił praktyczne przykłady zastosowania tych metod. Za pracę tę otrzymał w r. 1881 „Progress Medal" Brytyjskiego Towarzystwa Fotograficznego, który jest przyznawany corocznie za najlepsze osiągnięcia z zakresu nauki lub techniki fotograficznej.

Metody oparte na zasadzie garbującego wywoływania nie przyjęły się w praktyce w owym czasie, były jednakże później wielokrotnie stosowane, zwłaszcza w fotografii barwnej.

Dalsze jego prace dotyczyły powstawania obrazu utajonego pod wpływem ciśnienia, chlorosrebrowych emulsji żelatynowych i wielu innych zagadnień. Zajmował się on również produkcią materałów światłoczułych w Anglii. Sylwetę jego charakteryzowała ruchliwość przedsiębiorczość i wszechstronności dzięki czemu był w Anglii przez wiele lat czynnikiem łączności ze światem. Utrzymywał kontakt z organizaciami szkolnictwa fotograficznego w Berlinie i innych miastach europejskich. Za jego przyczynieniem się Goerz przedstawił osobiście w Londynie swój podwójny anastygmat, on też zapoznał londyńczyków z fotografią interferencyjną Lippmanna i z isiagnięciami braci Lumiére w dziedzinie fotografii barwnej.

Na ostatnie lata jego życia rzuca cień wytoczony mu w r. 1898 w Marylii proces o rozpowszechnianie fałszywych rubli, w którym został skazany na ciężkie wię-

zienie. Informacje o brzebiegu procesu nie są opisane, jednak wykonanie wyroku zostało zawieszone i ostatni okres swego życia spędził on w osamotnieniu w Genewie gdzie zmarł 7. X. 1900. O wydarzeniach tych tak pisze autor nekrologu w r. 1900.

„Nie możemy zakończyć tego krótkiego i niedoskonałego szkicu przebiegu jego użytecznego życia nie wyrażając przekonania, że los był niesprawiedliwy dla niego w ostatnich jego dniach i że był on niewinną ofarą okoliczności, które przyspieszyły jego koniec".

W Anglii pozostała córka Warnerkego i Zofia. Nawiązałem z nią przed wojną kontakt listowny starając się sprowadzić do Polski dla celów muzealnych egzemplarze najważniejszych jego instrumentów i aparatów. Z powodu wybuchu wojny nie doszło to jednak do skutku.

Dalsze wypadki tak się złożyły, że mogłem odwiedzić ją osobiście w r. 1944 jako 74 letnią staruszkę w samotnym małym jej mieszkaniu w Windsor pod Londynem.

Dowiedziałem się, że poczuwa się ona do narodowości polskiej pomimo że p polsku prawie nie umiała mówić. Jednakże cennych instrumentów i zbiorów jej ojca nie mogłem już otrzymać — spłonęły w Londynie w czasie bombardowania.

1) Brit. Journ. of Photogr. 1900 str. 681
2) Berg: Zapiski o powstaniu polskim w r. 1863/4 tłumaczenie polskie Kraków 1900 tom III str. 206-8
3) Gieysztora: Pamiętniki, Wilno 1913
4) Murawiew: Pamiętniki
5) Photographic News 1881 zeszyt lutowy
6) Photographic News 1875 Nr. 876 i 877, Eder, Geschichte der Photographic 1932 str. 530
7) Bulletin de I Association Belge des Photographic T. 4, 1887 str. 35
8) Photographic News 1880 str. 2, 62, 217, 1881 str. 92 Eder Handb. der Photogr. Bd III 4 Sensitonetrie 1930 str. 4
9) Photographic News 1881, Eder Geschichte der Photogr. 1932 str. 608
10) Brit. Journ. of Photogr. 1900 str. 681

TADEUSZ CYPRIAN

Technika zdjęć śniegu

Trwająca zima czyni atkualnym temat śniegu, jeden z najpiękniejszych tematów w fotografii. Czyż można sobie wyobrazić coś bardziej czarującego niż świeżo spadły puch śnieżny w świetle górskiego słońca?

I mimo że jako starszy pan jeżdżę już na nartach sztywno i ostrożnie, nigdy nie mogę się oprzeć czarowi śnieżnego puchu i gotów jestem na każde sportowe szaleństwo by znaleźć się z kamerą tam, gdzie ten puch jest w pełnej krasie.

Ale zdjęcia śniegu nie są bynajmniej tak łatwe jakby to wyglądało na pozór, sądząc po uproszczonej tonacji i braku barw w zimowym krajobrazie.

Różne rodzaje śniegu

Z fotograficznego (i narciarskiego) punktu widzenia śnieg nigdy nie jest jednakowy; zmienia się on zależnie od sposobu i warunków opadu, temperatury, podłoża, nasłonecznienia, czasu leżenia na ziemi i pory roku oraz wysokości nad poziomem morza.

Najpiękniejszy jest świeżo spadły puch śnieżny. Jeżeli śnieg pada w czasie lekko mroźnej, bezwietrznej pogody, pada obficie i na zamarzniętą ziemię, tworzy puch, miękką masę drobnych kryształków śnieżnych, leżących luźno na sobie i tworzących grubą powłokę pokrywającą wszystko na ziemi, ogromne czapy na smrekach, czapy na dachach domów, na płotach, na kamieniach, wszędzie gdzie tylko coś wystaje nad poziom ziemi.

Taki śnieg jest najbardziej „fotogeniczny", bo kryształki fotografowane w odpowiednio kierowanym świetle dają plastyczną powierzchnię, lśniącą błyskami i ożywioną cieniami, stanowiąc o właściwym wdzięku zdjęć śniegu

Ten sam puch padający przy silnym wietrze tworzy zaspy śnieżne, nieraz daje malownicze formy wydm, ale jest już raczej zbity i mniej puszysty, mniej zwiewny, co przy umiejętnej technice zdjęcia odrazu się uwydatnia.

Jeżeli pada mokry śnieg, to nawet po następującym przymrozku nie będzie nigdy tak puszysty jak suchy; zbite masy tego śniegu są trudne do oddania w fotografii i nadają się raczej na zdjęcia z większej odległości, podczas gdy suchy puch najlepiej wychodzi na zdjęciach pierwszoplanowych, uwydatniających ziarnistą jego strukturę.

Suchy puch jest puszysty i zwiewny tylko przez krótki czas po opadzie, bo potem osiada pod własnym ciężarem i zbija się w bezpostaciową masę, jeżeli zaś w dodatku znajduje się po silnym działaniem południowego słońca, powierzchnia śnieżna topi się i zlewa w jedną płaszczyznę bez żadnych szczegółów świateł i cieni

Ponadto w krótki czas po opadzie puch śnieżny opada i topi się na drzewach i dachach, a jeżeli smreki są bezśnieżne, krajobraz śnieżny traci niemal cały swój urok. Tylko ogromne czapy śnieżne na gałęziach smreki mogą stanowić odpowiednie uzupełnienie do puszystej powłoki śnieżnej na ziemi.

Puch śnieżny na mokrym podłożu szybko traci puszystość, nasiąkając wilgocią i zatracając krystaliczną strukturę powierzchni.

Mroźny, suchy okres zimy sprzyja najlepiej tworzeniu się i utrzymaniu puchu śnieżnego; w okresie wczesnej zimy, gdy przymrozki są jeszcze słabe i w czasie przedwiośnia puch jest skąpy i rzadki, a trwa bardzo krótko, choć zdarza się nieraz zupełnie niespodziewanie.

W miarę leżenia na ziemi puch śnieżny obtapia się co południa na powierzchni i marznie w nocy, zmieniając się zwolna w twardą lodowatą powłokę, znacznie trudniejszą od ujęcia w obrazie i mało popularną u narciarzy. Ponadto w górach drobne cząsteczki śniegu tworzą nieraz tzw. gips czyli drobnoziarnisty, zbity śnieg, przykry dla narciarzy i fotografów.

Na rodzaj śniegu wpływa w decydujący sposób wysokość terenu nad poziom morza, a co się z tym łączy, również i jakość nasłonecznienia.

Prawdziwy, metrowej głębokości puch powstaje właściwie tylko w górach, gdzie opady śnieżne są obfite, temperatura niska i długie okresy bezwietrzne. Słońce górskie jest ostre, daje głębokie cienie i wyraźne światła i potęguje optyczne wrażenie zwiewności puchu śnieżnego. Aby ta zwiewność uwidoczniła się należycie grubość powłoki puchowej musi być znaczna, bo kilka czy kilkanaście centymetrów puchu nigdy nie da pełnego efektu, choćby przez brak czap śnieżnych na gałęziach drzew i dachach.

Opady śnieżne na nizinach, nawet jeżeli są obfite, rzadko tylko dają prawdziwy puch śnieżny (przynajmniej na terenie ziem polskich), nawet jeżeli opad śnieżny następuje w mroźną pogodę i bez wiatru. Opad ten trwa zwykle zbyt krótko i bardzo szybko po nim następuje zmiana temperatury, najczęściej odwilż.

Słońce na nizinach nigdy nie jest tak czyste i ostre jak w górach, lecz zawsze, nawet w zupełnie pogodne zimowe dnie jest lekko zamglone, dając łagodne, pozbawione ostrych granic cienie a to wpływa na oddanie ziarnistości powierzchni śnieżnej na zdjęciach. Bardzo rzadko tylko można na nizinach uzyskać zdjęcia o tak wyrazistej plastyce śniegu, jakie otrzymujemy zupełnie łatwo w górach.

Nie muszą to być od razu Tatry i nie musimy znajdować się na wysokości 2000 metrów nad poziomem morza; mam wrażenie, że pagórkowate tereny w różnych stronach Polski pozwalają na zdjęcia zbliżone efektem do górskich i tylko zdecydowane niziny dają w tym względzie gorsze wyniki.

Warto przy tej sposobności wspomnieć o jeszcze jednej formie powłoki śnieżnej, częstej również i na równinach, o równie pięknej jak puch śnieżny, a mianowicie szreni tworzącej się na wszelkich powierzchniach na skutek osadzania się mgły, która potem marznie w przepiękne kryształy. Jeżeli zaś na te kryształy padnie słońce, powstają zupełnie bajkowe obrazy w najmniej interesującym nawet terenie.

Szreń zdarza się zwłaszcza w okresie późnej jesieni, gdy po bardzo mglistej nocy nastaje mroźny, słoneczny ranek. Szreń trwa bardzo krótko, najwyżej około godziny od chwili gdy padną na nią promienie słońca, a jej fotogeniczność maleje z minuty na minutę.

Jak widzimy z tych krótkich uwag, śnieg może być bardzo rozmaity i jego wartość fotograficzna jest bardzo różna.

Oświetlenie.

Wartość każdego motywu zależy w dużej mierze od jakości oświetlenia, tym więcej zaś zależy przy motywach śniegu, gdzie rodzaj i kierunek światła niemal z reguły decyduje o wartości obrazu. Przekonać się o tym można na pierwszy rzut oka, patrząc na powłokę śnieżną w ponury zimowy dzień. Niemal nigdy nie uda się nam w taką pogodę uzyskać pięknego obrazu z dominującym motywem śniegu, a nieliczne wyjątki (zadymka śnieżna, obrazy nastrojowe itd.) jedynie potwierdzają regułę.

Zdjęcie śniegu wymaga słońca, bo ono daje powłoce śnieżnej plastykę, strukturę i życie. Ale nie każde słoneczne oświetlenie spełnia te postulaty; płaskie oświetlenie obrazu słońcem padającym z za pleców fotografa wygląda „na oko" bardzo ponętnie i zachęcająco, na obrazie jednak napewno rozczaruje.

O wartości obrazu mającego za temat śnieg decyduje gra świateł i cieni, podkreślająca plastykę motywu, ziarnistość powierzchni śniegu, migotanie jego kryształków i zwiewność śnieżnego puchu.

Jeżeli obserwujemy płaszczyznę śnieżną w słoneczny dzień w górach, zauważymy, że nie jest ona bynajmniej biała; śnieg wszędzie tam, gdzie jest silnie nasłoneczniony, przybiera barwę lekko żółtawą, tam zaś, gdzie jest głęboki cień, jest błękitny. Każde zagłębienie, każdy ślad narty czy ludzkiej stopy, każda koleina odrzyna się plastycznie od powierzchni, skrzącej się tysiącami kryształków i przez to również plastycznej.

Oddanie tej gry świateł i cieni jest naszym zadaniem; pomijam tu zagadnienia kompozycyjne, które będą przedmiotem osobnych rozważań i ograniczam się do spraw czystej techniki zdjęcia.

Jak już była o tym mowa, słońce padające z tyłu z reguły jest niekorzystnym rodzajem oświetlenia, bo powoduje utratę gdy świateł i cieni, jako że cienie są zakryte wypukłościami, które je rzucają. Tylko światło boczne najlepiej nawet padające nieco ku aparatowi daje maksimum plastyki; w niektórych przypadkach zdjęcia pod światło wydobywają z motywu maksimum efektu, ale dają efekty zupełnie odmienne od zdjęć ze światłem z boku, bo zamiast by w obrazie dominowała biel przerywana cieniami, dominują raczej cienie przerywane otokami bieli. Równowaga światła i cienia jest tu odwrócona i wymaga studium i bardzo pewnego oka, by nie wpaść w dziedzinę nadmiernych kontrastów i nie zatracić efektu zwiewności i lekkości śnieżnego motywu.

Ponieważ zimowe słońce nigdy nie jest zbyt wysokie, nie trzeba się wystrzegać pracy w południe; przeciwnie, wczesne godziny ranne i późne popołudniowe często zawodzą, bo cienie stają się za długie i zakrywają zbyt wiele jasnych powierzchni, zlewają się w wielkie masy, struktura powierzchni śniegu zatraca się w szerokich cieniach i równowaga światła i cienia ginie nieraz już w jakieś dwie godziny po południu.

Oczywiście słońce górskie jest znacznie bardziej „plastyczne" niż nizinne, bo daje wyraźne, ostro odgraniczone cienie i światła, zwiększając grę blasków i migotanie kryształków na powierzchniach śnieżnych. Słońce nizinne ze swym przyćmionym blaskiem i mglistymi cieniami nie uwypukla tak struktury śniegu i nadaje się raczej do szerokich krajobrazów, niż do zdjęć pierwszoplanowych.

Filtry

Używanie właściwych filtrów decyduje w dużej mierze o udaniu się zdjęć śniegowych. Zadaniem filtru będzie tu przytłumienie błękitu na korzyść innych barw, które wprawdzie nie występują wizualnie w powłoce śnieżnej, niemniej jednak są w niej zawarte. Aby oddać grę i migotanie kryształków na powierzchni śniegu, podkreślić (ale nie przekontrastować) cienie śladów nart, stóp ludzkich i kolein, cienie rzucane przez drzewa i domy, aby nadać należyty walor głębokiej zieleni smreków, filtr musi być dobrany i stosowany umiejętnie.

Nie wynika z tego, że fotograf musi mieć pod ręką całą gamę filtrów i co chwila je zmieniać; zwyczajnie używanie jednego i tego samego filtru wystarczy w jednych i tych samych warunkach pracy i trzeba tylko dobrać rodzaj filtru do tych warunków.

Tak więc w górach na znacznych wysokościach, gdy błękit nieba jest tak ciemny, że aż niemal granatowy, można obejść się w ogóle bez filtru. Ale to dotyczy wysokości jakie u nas w Polsce nie istnieją, bo zwykle ponad trzy tysiące metrów.

W Tatrach rzadko tylko zdarzają się takie warunki świetlne, że niebo jest głęboko grantowe, co grozi przy użyciu filtru oddaniem nieba jako niemal czarnej płaszczyzny. Normalnie tatrzańskie niebo jest głęboko błękitne, ale znosi zupełnie dobrze jasno żółty filtr, przedłużający czas naświetlenia mniej więcej dwukrotnie. Dotyczy to wysokości ponad dwa tysiące metrów ponad poziom morza.

Natomiast poniżej tej wysokości, a więc w regionie od tysiąca metrów do dwóch tysięcy metrów możemy z powodzeniem stosować filtry żółte od dwu do trzykrotnych (w odniesieniu do materiału negatywowego typu Agfa Isopan F), otrzymując przy ich użyciu obrazy doskonale harmonijne.

W szczególnie trudnych warunkach można stosować filtry UV (ultrafioletowe) oraz pomarańczowe; pierwsze na dużych wysokościach, drugie przy silnie zamglonym niebie. Ale i jedne i drugie wymagają pewnej dozy umiejętności i zastanowienia jeżeli nie mają dać nieoczekiwanych wyników; zwłaszcza pomarańczowe mają tendencję do przekontrastowywania gry świateł i cieni, co może zepsuć obraz doszczętnie. Można jednak wydobywać nimi plastykę powłoki śnieżnej na równinach wówczas, gdy zwykłe żółte filtry zawodzą wskutek zbyt mglistego blasku nizinnego słońca, trzeba jednak obficie naświetlać i bardzo ostrożnie wywoływać.

W każdym razie o ile filtry UV znajdują szerokie zastosowanie na dużych wysokościach (na Kaukazie, w Alpach) gdzie idzie już tylko o przytłumienie działania promieni pozafiołkowych nie zaś o przyciemnienie błękitu, który i tak jest dość ciemny, o tyle filtry pomarańczowe stosowane są w fotografii zimowej raczej wyjątkowo.

Mówiąc o filtrach należy wspomnieć o osłonie przeciwsłonecznej, która wprawdzie nie jest z filtrem integralnie związana, niemniej jednak powinna na równi z nim należeć do standartowego wyposażenia fotografa w zimie (a właściwie zawsze).

Osłona przeciwsłoneczna jest w zimie konieczna. Blask idący od powierzchni śniegu jest tak intensywny, że obiektyw otrzymuje ogromną ilość zbędnych i szkodliwych promieni powodujących refleksy. Refleksy te nie muszą od razu nawet zadymić obrazu, zawsze jednak powodują jego pogorszenie, zmniejszenie klarowności, spłaszczenie plastyki, rozjaśnienie cieni i przydymienie świateł, a to wszystko wpływa bardzo ujemnie na efekt obrazu.

Materiał negatywowy.

W dobie panchromatycznego materiału negatywowego mało można tu powiedzieć. Dobry film panchro o niezbyt wysokiej czułości jest tu najlepszy, zwłaszcza że jego

wrażliwość na barwy jest najbardziej odpowiednia do tego rodzaju zdjęć.

Filmy i płyty panchro najwyższej czułości przeznaczone są w zasadzie do sztucznego światła i dlatego uczulone głównie na barwę czerwoną i pokrewne, co nam nietylko nie jest potrzebne przy zdjęciach śniegowych, ale nawet przeszkadza, bo narusza równowagę oddania barw zimnych a więc błękitu, fioletu i pokrewnych.

Poza tym materiał negatywowy tego typu (np. Agfa Isopan ISS) odznacza się z konieczności grubszym ziarnem i jest bardziej wrażliwy na wahania w ocenie czasu naświetlenia.

Dlatego film lub płyta o czułości około 17/10 DIN nadaje się do tych zdjęć najlepiej i jeżeli mamy na obiektywie dwukrotny filtr żółty w górach lub trzykrotny w nizinach, jesteśmy zaopatrzeni doskonale.

Czas naświetlenia.

Ocena czasu naświetlenia gra zasadniczą rolę w procesie powstawania dobrego zdjęcia śniegowego, bo nie można tu poprawiać powiększaniem wadliwości negatywu.

Prześwietlony negatyw spowoduje zlewanie się w jedną czarną masę świateł o różnej wartości tonalnej; migotanie kryształków śnieżnych na białej powierzchni zatraci się bez śladu, znikną przejścia między światłem a cieniem, a cienie będą wyżarte na czysto białym tle jasno oświetlonej płaszczyzny śnieżnej.

Nawet jeżeli widać pod światło w negatywie przejścia od tonu do tonu w światłach, papier ich nie odda w powiększeniu i zdjęcie nadaje się do kosza.

Niedoświetlenie uchroni nas od zlania się świateł o różnej wartości tonalnej, ale za to nie uzyskamy przejść w cieniach i dadzą one w powiększeniu czarne plamy bez żadnych szczegółów. I znowu możemy te szczegóły nawet zobaczyć pod światło w negatywie, papier jednak nie potrafi ich oddać.

Utrafienie właściwego czasu naświetlenia wymaga orientowania się wedle świateł, nie zaś wedle cieni, ale naświetlenie musi leżeć nie w sferze minimum naświetlenia potrzebnego dla wydobycia odcieni świateł, lecz w sferze maximum naświetlenia nie zlewającego jeszcze tych świateł w jedną masę.

W przetłumaczeniu tego postulatu na język praktyki możemy powiedzieć, że jeżeli odczytamy światłomierzem czas naświetlenia potrzebny dla samych świateł, a następnie czas naświetlenia potrzebny dla samych cieni, to nie weźmiemy czasu naświetlenia leżącego w połowie między tymi dwoma odczytami, lecz czas zbliżony raczej ku czasowi potrzebnemu dla świateł, a więc nieco tylko dłuższy niż dla samych świateł. Jeżeli więc odczyt dla samych świateł wynosił dla danej przysłony 1/100 sek., a dla samych cieni 1/20 sek., zastosujemy raczej czas naświetlenia 1/70 sek., nie zaś 1/40 sek.

Używając światłomierza fotoelektrycznego musimy uważać, by nie dać się wprowadzić w błąd zbyt krótkimi odczytami, bo światłomierz ten mierzy całość światła objętego jego kątem widzenia i zwykle daje odczyty zbyt wysokie.

Jako ogólnie informacyjny punkt wyjścia można podać, że przy zdjęciach na wysokości około 1000 metrów nad poziomem morza, w pełnym słońcu w południe stosując trzykrotny filtr i film typu Isopan F Agfy możemy naświetlać otwarte krajobrazy śniegowe o charakterze pierwszoplanowym, bez głębokich cieni, przy przysłonie F/4,5 do F/5,6 około 1/100 sek. do 1/200 sek. Czas naświetlenia na nizinach będzie niemal dwa razy dłuższy.

Wywoływanie.

Wywoływanie zdjęć śniegowych odbywa się automatycznie w tanku, bo filmy i płyty panchro i tak nie znoszą czerwonego światła, a używanie słabego zielonego światła ciemniowego przynosi więcej szkody filmom niż pożytku fotografowi.

Wywoływacz nie powodujący dużych kontrastów, drobnoziarnisty, świeży i utrzymany w odpowiedniej temperaturze daje wyrównane, doskonałe wyniki i nie należy szukać jakichś specjalnych recept o rzekomo czarodziejskim działaniu.

Tak więc zwyczajny wywoływacz boraksowy (D 76) lub najprostszy D 23 (1000 ccm wody, 7,5 g metolu i 100 g siarczynu sodowego bezwodnego) lub gotowy Atomal czy Final Agfy daje zupełnie dobre, delikatne i harmonijne negatywy.

Ważny jest natomiast właściwy czas wywoływania i temperatura jego w czasie pracy. Czas wywoływania podany przez fabrykanta jest na ogół dobry, ale należy zawsze wywołać film na próbę i dopiero potem dostosować czas do charakteru negatywów jakie chcemy uzyskać. Zwykle okaże się że raczej nieco przedłużymy podany przez fabrykanta czas wywoływania, by uzyskać piękne, klarowne negatywy o dobrze krytych najsilniejszych światłach; wywoływacze wyrównawcze nie mają na ogół tendencji do szybkiego zlewania świateł w czarne masy, więc można zwykle bezkarnie nieco przedłużać czas wywoływania.

Jeżeli natomiast zauważymy, że naświetlamy na ogół dość obficie, musimy nieco skrócić czas wywoływania, by nasze negatywy nie były zbyt silnie kryte, bo to utrudnia powiększanie, nawet jeżeli nie powoduje zlewania się świateł.

Rodzaj negatywów dostosowujemy do rodzaju używanego papieru. Zwyczaj uzyskiwania zbyt twardych lub zbyt miękkich negatywów i wyrównywania tego defektu miękkim lub twardym papierem jest wadliwy i daje obrazy mniejszej wartości. Negatyw powinien być tak wywołany, by dał najlepszy obraz na normalnym typie papieru powiększeniowego.

Natomiast jeżeli mamy rzutnik bez kondensora, możemy wywoływać nieco kontrastowiej, by wyrównać w ten sposób utratę kontrastu w rzutniku.

Powszechnym grzechem fotografów jest używanie wywoływacza bez filtrowania go bezpośrednio przed użyciem. Powoduje to mnóstwo drobnych nieczystości, punkcików i plamek na negatywie, co zwłaszcza w fotografii małoobrazkowej utrudnia uzyskiwanie czystych bezbłędnych powiększeń. Występuje to zaś zwłaszcza w fotografii śniegowej, gdzie mamy do czynienia z dużymi płaszczyznami, na których każdy punkcik i każdą plamkę szczególnie silnie widać.

Filtrowanie wywoływacza bezpośrednio przed każdym użyciem i stosowanie o ile możności świeżego płynu (nie więcej niż 2—3 filmy w jednym płynie) powinno być zasadą pracy.

Powiększanie.

Powiększenie małego negatywu kończy pracę i od jego jakości zależy wartość obrazu. Ponieważ obrazy śniegowe posiadają zimny ton w naturze, nie można powiększać ich na kremowych papierach, tym mniej zaś barwić na sepia i inne kolory nawet na niebieski, bo i ten wygląda sztucznie i nienaturalnie. Jedynie złotowanie bromów, u nas mało stosowane, nadające im nieco błękitnawy odcień może być uznane za celowe.

Stosujemy biały papier matowy lub półbłyszczący, gładki lub lekko ziarnisty, ewentualnie jedwabisty, bacząc by ton obrazu był głęboko czarny, a nie szary.

O tym głęboko czarnym tonie obrazu decyduje oczywiście rodzaj papieru, rodzaj wywoływacza, ale w równej mierze i rodzaj negatywu i właściwa metoda pracy.

Dobry papier bromowy o normalnej gradacji (np. normalny brom Filmu Polskiego) daje piękną czerń jeżeli negatyw jest wzorowy, to jest posiada dobrze kryte najjaśniejsze światła i zupełnie przejrzyste najgłębsze cienie. Od tych dwóch warunków zależy głęboka czerń i śnieżna biel obrazów, decydująca o wartości obrazów zawierających motywy śniegu.

Najmniejsze wahania w tych dwóch czynnikach są szkodliwe, a więc najlżejsze nawet zadymienie głębokich cieni uniemożliwi uzyskanie głębokiej czerni na powiększeniu, a najmniejsze odchylenie od pełnego krycia najjaśniejszych świateł uniemożliwi czystą biel świateł.

Należy dodać, że powierzchnia tych najjaśniejszych świateł i najgłębszych cieni jest z reguły bardzo mała; oba te ekstremy skali tonów obejmują jedynie małe fragmenty obrazu, ale od nich zależy cały jego efekt.

Efektu tego niemal nie można poprawić stosowaniem papieru o innej twardości, bo jeżeli uda się nam uzyskać

dzięki niemu głęboką czerń, to zawiedzie śnieżna biel i odwrotnie, albo też jeżeli nawet oba te krańce skali wyjdą dobrze, przesuną się tak silnie półtony, że zupełnie zepsują obraz.

Dlatego wydaje mi się, że nie tyle technika powiększania decyduje o jakości obrazu, ile technika zdjęcia; z absolutnie wzorowego negatywu nie jest trudno uzyskać piękny obraz, ale by go uzyskać z negatywu mniej poprawnego na to trzeba już bardzo wytrawnego fachowca, a i ten nieraz nie da rady.

W każdym razie doskonale utrafiony czas naświetlenia, umiejętne przesłanianie tych części obrazu które potrzebują krótszego czasu naświetlenia w rzutniku i wywoływanie „do końca" (dopóki obraz nabiera jeszcze siły w wywoływaczu) decyduje o wyniku.

Jeżeli czas naświetlenia powiększenia jest dobry, a negatyw poprawny, niemal nie można „przewołać" powiększenia, bo po uzyskaniu pełnej siły obraz „stanie" i tylko w światłach będą narastać jeszcze szczegóły, a cienie nabiorą czerni i głębi.

Najlepsza kamera.

Ten temat zostawiam na koniec jako najbardziej kontrowersyjny. Ponieważ sam używam tak formatu 6/6 cm jak i 24/36 mm, mogą uważać się za bezstronnego i oświadczyć, że oba formaty nadają się równie dobrze. Osobiście bardzo lubię format 6/6 cm w postaci Super Ikonty, ale pracując nią i przyzwyczajony do komponowania obrazu tak, by nie trzeba było robić wycinków, lecz można było używać całego negatywu mam potem kłopot, bo nie mogę zrezygnować z formatu kwdratowego w powiększaniu na rzecz podłużnego, a więc 30/40 cm, bo zawsze wkomponowany w format kwadratowy i nie mieści się w podłużnym, a szkoda mi znowu z obrazu 30/40 cm schodzić na 30/30 cm. Ten problem skłania mię nieraz do stosowania formatu 24/36 mm, który przy czystej i starannej robocie laboratoryjnej daje negatywy śnieżne tonalnie nie gorsze od negatywów 6/6 cm, jeżeli idzie o powiększenia na 30/40 cm.

Mówiąc o kamerach chciałbym na marginesie uczynić jedną uwagę, a mianowicie, że w pełnym blasku słońca na śniegu, zwłaszcza zaś w górach trudno mi komponować obraz na matówce Rolleiflexa, bo jasność światła dookoła jest tak duża, że w światłochronie nie widzę niemal obrazu (noszę okulary, co nie pozostaje bez wpływu na tę trudność). Dlatego wolę Super Ikontę z dalomierzem i dużym celownikiem.

Natomiast używanie teleobiektywów przy moim Contaxie nie jest zbyt częste, bo motywy śnieżne zwykle są pierwszoplanowe i nie wymagają długiej ogniskowej; poza tym zmiana obiektywów w mroźny dzień w terenie nie należy do zajęć uprawianych ze szczególną ochotą, zwłaszcza, że musi się zdejmować na dłuższy czas rękawice. Ale w każdym razie nie zawadzi mieć ze sobą teleobiektyw, o ile należy on do naszego ekwipunku.

Tak więc kwestia: duża czy mała komera pozostaje nadal otwarta, bo obie dają jednakowo dobre wyniki, zwłaszcza zaś przy zdjęciach zimowych na śniegu gdy nie trzeba używać zbyt dużej przysłony, co pozwala na znaczną głębię ostrości, ułatwia nastawianie na ostro i nie wymaga szczególnie kosztownych i jasnych obiektywów.

Ale niemniej obraz śniegu musi być absolutnie ostry, jeżeli ma mieć wartość; wszelkie „rozwiania" motywu, zatracające rzeźbę powierzchni śniegu i jej strukturę wskazują na zupełne zapoznanie tworzywa i istoty motywu opartego na śniegu.

STEFAN PORADOWSKI

Zdjęcia pod światło

Jednym z trudnych ale efektownych rezultatów celowego operowania światłem są tzw. zdjęcia pod światło, tj. zdjęcia w którym światło pada w stronę fotografującego. Stwarza to oczywiście pewne trudności i niebezpieczeństwa gdyż jak wiemy światło świecące wprost w obiektyw aparatu fotograficznego psuje właściwe z reguły każde zdjęcie, — nawet przy użyciu nowoczesnej optyki bezodblaskowej (tzw. niebieskiej). Ponieważ jednak efekt zdjęcia pod światło jest bardzo frapujący, przeto znaleziono szereg sposobów, celem uniknięcia padania promieni świetlnych wprost w obiektyw.

W wielu dawnych i dzisiejszych podręcznikach fotograficznych znaleźć można takie zalecenie: „podczas zdjęcia światło powinno padać na przedmiot fotograficzny od strony aparatu fotograficznego — i to nieco z boku". Ta dość zresztą rozsądna reguła nie wyczerpuje jednak wielu innych niecodziennych możliwości wykorzystania światła które użyte celowo i ze smakiem mogą znacznie podnieść atrakcyjność zdjęcia.

Jednym z najprostszych i najwięcej znanych sposobów jest takie ustawienie aparatu fotograficznego, że światło nie pada wprost przed obiektywem lecz nieco na ukos(tzw. światło przednio boczne). Nie jest to wprawdzie wtedy stuprocentowe zdjęcie pod światło, ale zaleca się bardzo dużą plastyką oraz unika się padania promieni świetlnych wprost w obiektyw.

Dobrze dopasowana osłona na obiektywie uchroni nas prawie zupełnie od każdego bocznego czy przednio-bocznego światła, przyczyniając się znakomicie do precyzyjności i klarowności zdjęć.

Oczywiście, że nie uchroni nas to nieraz przed promieniami padającymi prostopadle do obiektywu ale ten rodzaj oświetlenia używa się raczej rzadziej (i z innym zabezpieczeniem), tak, że można twierdzić, że zwykła omawiana osłona przeciwświetlna powinna być stałym rekwizytem każdego aparatu fotograficznego.

Niektóre fabryki wyrabiają obiektywy osadzone w oprawie dość głęboko, by w ten sposób uczynić zbędnym zakładanie dodatkowej osłony przeciwświetlnej. Przeważnie jednak jest to połączone z kłopotliwym stosowaniem filtrów itp. dodatków, które muszą być wtedy w specjalnych „wpuszczanych" oprawach (trudnych zazwyczaj do nabycia), względnie przy użyciu zwykłych „płaskich" oprawek filtrowych wymagają i tak dodatkowej osłony przeciwświetlnej, co nie tylko przedłuża nadmiernie sam obiektyw ale właściwie czyni całą tą konstrukcję niecelową.

Niezależnie od użycia opisywanej „osłony" można uniknąć padania promieni świetlnych do obiektywu w inny sposób. Można bowiem użyć podczas fotografowania cienia zwykłego parasola lub też fotografować w cieniu jakiegoś wyższego przedmiotu (np. drzewa, domu), czy nawet osłonić w chwili zdjęcia obiektyw od strony padania światła jakimś kapeluszem, kartonem czy nawet dłonią. Oczywiście, że i wtedy najkłopotliwsze będzie światło padające prostopadle wprost w obiektyw którego przecież nie można bezpośrednio zasłonić ręką czy kapeluszem; ratunkiem wtedy będzie jedynie większy cień wyżej położonego przedmiotu (zakrywającego źródło światła).

Efekt zdjęć pod światło można bardzo podnieść przez użycie nasadki zmiękczającej na obiektyw (jak np. znane Duto czy też siatki zmiękczającej). Użycie jednak tych dodatków zależy wielce od umiaru i dobrego smaku fotografującego. Nie każdy bowiem motyw wychodzi korzystnie jeśli jest rozmazany przesadnym zmiękczeniem czy natrętnie bijącymi w oczy „dutującymi" światłami.

Ostateczny efekt zdjęć pod światło zależy jeszcze od wielu innych czynników. Bardzo ważnym momentem jest odpowiedni, przemyślany, czas naświetlenia negatywu; gdyż zdjęcia prześwietlone względnie niedoświetlone psują z reguły efekt zamierzony. Zwykle zdjęcia pod światło prześwietlone (naświetlenie brane na „cienie")

dają pozytywy za twarde (za kontrastowe), podczas gdy znów zdjęcia niedoświetlone (naświetlone na „światła" tylko) rzadko kiedy dadzą się porządnie skopiować — i często będziemy je musieli w rezultacie uznać za stracone. Najpewniejszym jest użycie czasu pośredniego przy jednoczesnej wyrównawczej obróbce negatywu i dobrze wypracowanym pozytywie; tylko wtedy zdołamy doskonale zharmonizować przenikające się nawzajem kontrasty świateł i cieni.

Jeżeli chodzi o technikę pozytywową, to warto przypomnieć że praktyka wybitniejszych fotografików nauczyła nas iż do zdjęć pod światło doskonale nadają się papiery typu „specjal", dając ładne zróżnicowanie świateł i cieni.

Fotografowanie pod światło ma dość szerokie zastosowanie i prawie w każdej dziedzinie fotograficznej można zrobić piękne i efektowne zdjęcia tym sposobem.

Najmniej kłopotu sprawiają wnętrza, gdzie mając do dyspozycji światło sztuczne — możemy nim odpowiednio pokierować celem otrzymania pożądanego efektu. Oczywiście warto tu pamiętać, że fotografia jest w dużej mierze sztuką pierwszoplanową, a w zdjęciach pod światło jedynie dostatecznie wykorzystany plan pierwszy da nam właściwy efekt.

Zdjęcia pod światło można podzielić na dzienne i nocne, przy czym często efekt zdjęć nocnych — przy różnorodnych obecnie nowoczesnych źródłach światła — jest silniejszy niż przy naturalnym oświetleniu słonecznym. Należy zwrócić zaraz uwagę na konieczność zmniejszenia kontrastów przy obróbce tak negatywów jak i pozytywów gdyż zdjęcia pod światło przy świetle sztucznym wychodzą nierzadko zbyt kontrastowo.

Stosunkowo łatwiejsze do wykonania są różnego rodzaju zdjęcia krajobrazowe i podobne, które fotografowane umiejętnie pod światło dają przeważnie efekt niezawodny — zwłaszcza zdjęcia wodne i ze śniegiem. Te ostatnie jednak źle wypadają z „Dutem", gdyż śnieg bez szczegółów swej specyficznej struktury wygląda nawet pod światło co najmniej dziwacznie.

Wdzięczne choć trudne pole do popisu ma fotografujący pod światło przy portrecie oraz w zdjęciach rodzajowych, grupowych i sportowych. Podczas gdy same portrety robione pod światło nie zawsze posiadają zalety artystyczne to np. grupy ludzi w jakiejś akcji czy zdjęcia sportowe mają pod światło dużo plastyki i ożywiają doskonale otoczenie.

Modna w latach międzywojennych fotografia martwej natury z jej odłamem „nową rzeczywistością" posługiwała się często efektem zdjęć pod światło. Zwłaszcza przedmioty szklane oraz pojedyncze kwiaty czy liście oddawali niektórzy fotograficy naprawdę po mistrzowsku — posługując się przeważnie światłem sztucznym.

W fotografii ilustracyjnej (a szczególnie katalogowej czy prospektowej) przyjemnie jest patrzeć na takie „martwe natury" fotografowane efektywnie pod światło.

Tak jak w ogóle w sztuce, w zdjęciach fotograficznych pod światło można poznać smak i mistrzowstwo autora. Mogą to być doskonale przeżyte i natchnione arcydzieła, lub też efektowne płody niewybrednej fantazji plastycznej. Końcowy efekt zawsze zależeć będzie od talentu, kultury i wiedzy autora obrazu.

Z. JARZYŃSKI.

Solaryzacja

Solaryzacja lub raczej, naukowo mówiąc, inwersja jest nowością wprowadzoną do szerokiej już dziedziny interpretacji fotograficznej.

Jej realizacja powstała w wyniku obserwacji reakcji papieru fotograficznego wywołanego a jeszcze nie utrwalonego.

Uważny amator, który zwraca uwagę na to co się wokół niego dzieje w jego laboratorium, musiał zwrócić uwagę na nast. fakt: Jeśli wywołamy jakikolwiek obraz na papierze kontrastowym i po wywołaniu, odłożony (a nie utrwalony jeszcze) obraz naświetlimy białym światłem to białe partie obrazu zczernieją, pozostawiając pierwotny obraz prawie nietknięty. To jest właśnie solaryzacja.

Aby osiągnąć rezultaty pracując tą metodą, trzeba już przed dokonaniem zdjęcia zdawać sobie sprawę z efektu jaki chcemy osiągnąć. To znaczy że badając walory kompozycji fotograficznej przed zdjęciem, trzeba zdawać sobie sprawę że rezultat ostateczny solaryzacji będzie następujący: walory białe pozostaną białe, walory szare pozostaną szare. Natomiast przez przeciwieństwo ciemnoszary stanie się czarnym, zaś czarny będzie biały.

Solaryzację spotykaliśmy na naszych wystawach, wspomniał też o niej w numerze „Świata Fotografii" prof. Romer wyjaśniając, że naukową nazwą i właściwszą jest dla tej techniki „inwersja". Jednak popularnie przyjęła się nazwa solaryzacja mimo, że oba terminy są obce. Często też zatrzymując się na wystawie przed obrazem solaryzowanym słyszało się zdania „jak to się robi"? Nikt jednak z dotychczas uprawiających tą technikę nie podzielił się swymi doświadczeniami z ogółem amatorów i dlatego też solaryzacja owiana jest mgiełką tajemniczości. Technika nie jest jednak tak trudna by tej mgiełki nie można rozwiać. Przeciwnie każdy bardziej doświadczony amator może sobie pozwolić na eksperymentowanie w tym kierunku. Wyniki będą już tylko zależały od niego samego.

Poniżej podaję dwa, odmienne zresztą, praktyczne sposoby.

Sposób pierwszy:

Do zdjęcia używamy materiału negatywowego ORTOCHROMATYCZNEGO. Na początek fotografujemy jakiś bardzo prosty przedmiot, np. sylwetkę czarną na jasnym tle, lub przedmiot jasny na ciemnym tle. Przedmiot fotografowany należy oświetlić w sposób dający dość silne kontrasty. Eksponujemy normalnie i wywołujemy w zwykłym wywoływaczu metol-hydrochinonowym. Po wywołaniu osuszamy płytkę gąbką, po czym naświetlamy białym światłem przez 1 sekundę w odległości 1 metra od żarówki 40 wattowej. Po naświetleniu gasimy światło i przy czerwonym świetle obserwujemy formującą się na płycie inwersję. Czas wyczekiwania zależy od intensywności jaką chcemy nadać naszej solaryzacji i trwa od 1 do 2 minut. Następnie zanurzamy negatyw w normalnym utrwalaczu, płuczemy i suszymy. Negatyw jest zsolaryzowany.

Jak widać technika jest sama w sobie prosta. Jedynie trochę cierpliwości, kilka prób i można już osiągnąć pewne wyniki. Trudności leżą raczej w koncepcji przedmiotu fotografowanego i oświetlenia.

Sposób drugi:

Materiałem wyjściowym jest błona lub płyta PANCHROMATYCZNA uczulona na czerwień. Jedynie te emulsje dają tą metodą pożądany efekt.

Przedmiot zdjęcia: profil, blondynki, białe kwiaty, wszelkie przedmioty jasne, pejzaże z wyraźnym pierwszym planem, o wyraźnie ograniczonych skonturowanych płaszczyznach.

Oświetlenie: przednie, mocno kontrastowe, głębia obrazu ciemna. Światło oddalone od przedmiotu 2—3 mtr. Zdjęcie eksponujemy dość mocno, lecz bez przesady, tak aby otrzymać silne światła i dobrze gęsty negatyw.

Wywoływanie: w całkowitej ciemności, używając zwykłego, standartowego wywoływacza. Wywołać należy nieco głębiej w stosunku do wywołania jakie jest konieczne do otrzymania twardego negatywu. Np. o ile dla otrzymania twardego negatywu wywołujemy 4 minuty, — czas właściwy dla solaryzacji wyniesie 3 minuty.

Teraz następuje właściwa solaryzacja. Płytę leżącą w misce z wywoływaczem naświetlamy poruszając miską 1—3 sekund. Naświetlenie odbywa się światłem czerwonym, żarówką o sile 15 świec w odległości 75 cm od miski z wywoływaczem. Można też użyć żarówki białej i filtru ciemnicowego przy jakim wywołuje się płyty ortochromatyczne. Następnie gasimy światło i kontynujemy wywoływanie w tej samej misce przez dalsze 30—90 sekund. Po czym płuczemy i utrwalamy normalnie.

Jest rzeczą zasadniczą by wywoływacz był bardzo czysty i by podczas solaryzowania poruszać miską w ten sposób unika się śladów kurzu, które mogłyby wystąpić na płycie w postaci ciemnych plamek.

Przy filmach lub rolkach małoobrazkowych postępujemy tak samo, z tym, że musimy najpierw zrobić pozytyw na kliszy lub filmie płaskim i powiększyć go znów na film płaski by otrzymać negatyw który następnie poddamy solaryzacji.

By dojść do wprawy musimy naturalnie wykonać kilka prób jednak przy odrobinie cierpliwości możemy dojść do ciekawych rezultatów. Jak już wspomniałem trudności są jedynie w koncepcji tematu.

WŁODZIMIERZ TRZEBNY

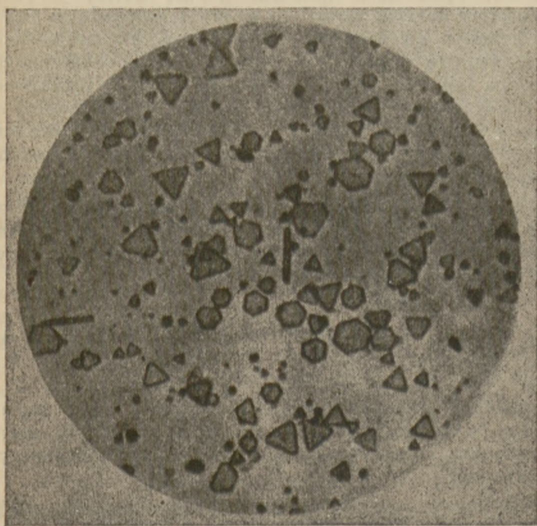
Fotograficzny obraz utajony

Makroskopowy obraz otrzymany na emulsji fotograficznej jest wynikiem krótkiego wystawienia emulsji na działanie promieni aktynicznych, a następnie przekształcenia utworzonego obrazu utajonego w obraz widzialny przeprowadzając proces tak zwanego chemicznego wywoływania. Zgodnie z obecnie obowiązującą teorią cały proces tworzenia się obrazu i polega na mechaniźmie tworzenia się pierwotnych zarodków, które powstają w kryształach ziarna emulsji podczas naświetlania. Utworzony w ten sposób zarodek, po umieszczeniu naświetlonej emulsji w wywoływaczu działa jako inicjator chemicznie redukcji ziarna. W czasie wywoływania pierwotny mały zarodek zostaje zwiększony wielokrotnie, tworząc normalny biało-czarny obraz.

Proces tworzenia się zarodka, który występuje w pojedynczych ziarnach emulsji fotograficznej znany jest ogólnie jako tworzenie się obrazu utajonego. Z innych doświadczeń wiadomo, również, że przy znacznym prześwietleniu występuje fotoliza haloidków srebra, przy czym tworzy się bezpośrednio obraz widzialny.

Działanie światła.

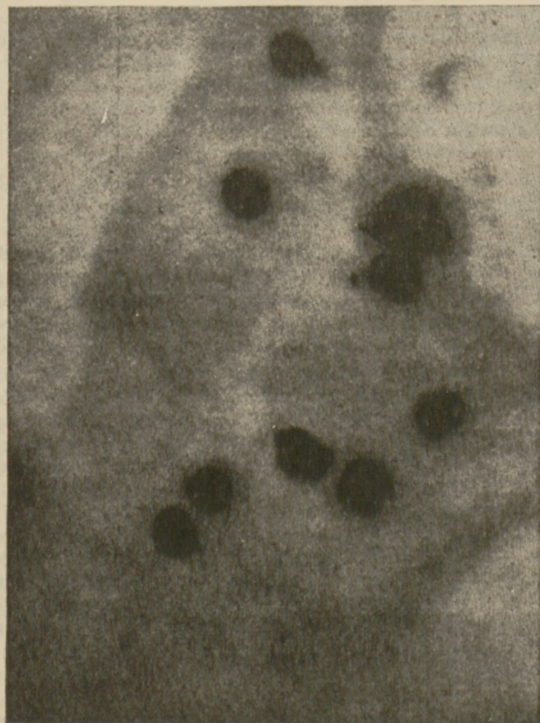
Struktura emulsji fotograficznej. Z badań mikroskopowych wiadomo że emulsja fotograficzna składa się z zawiesiny drobnych kryształków haloidków srebra w żelatynie. Zwykle jest to bromek srebra z małym dodatkiem jodku srebra.



Rys. 1

Na rysunku 1. pokazana jest mikrofotografia ziaren normalnej emulsji negatywowej w powiększeniu 2500 razy. W normalnych handlowych emulsjach wielowarstwowych znajduje się około 10—19 ziaren na 1 mm² powierzchni emulsji. Przeciętny wymiar ziaren dla emulsji typu pozytywowego drobnoziarnistego, waha się około $0,1 : 10^{-8}$ cm², natomiast dla emulsji typu negatywowego bardzo czułego około $1,0 : 10^{-8}$ cm². Ziarna normalnych emulsji negatywowych składają się z mniej więcej równych płytek kształtu trójkątnego i heksagonalnego.

Skoro na emulsję padnie promień świetlny o takiej długości fali, że może być zaabsorbowany przez haloidki srebra, niektóre ziarna emulsji przekształcają się w ten sposób, że nabywają zdolności do reagowania z pewnymi czynnikami redukującymi pospolicie nazywanymi wywoływaczami. Ilość procentowa przekształconych ziaren zależy od długości naświetlenia. Ziarna które zostały naświetlone, pod wpływem wywoływacza redukują się w całości do metalicznego srebra, podczas gdy nie naświetlone nie ulegają żadnej zmianie. Taki stan utworzony pod wpływem światła w pojedynczym ziarnie emulsji, nazywany jest obrazem utajonym. Przeprowadzano doświadczenia w celu bezpośredniego wykrycia obrazu utajonego, jednakże nie uzyskano żadnych pozytywnych wyników. Dlatego też w celu wykrycia obrazu utajonego stosuje się przede wszystkim jako najpewniejsze wywoływanie. Nie można bezpośrednio obserwować utajonego obrazu, ponieważ przy naświetleniu występują w pojedynczym ziarnie niezmiernie małe zmiany. Natomiast stwierdzono że najczulsze ziarna można już wywołać, jeżeli zostały naświetlone kilku fotonami.



Rys. 2

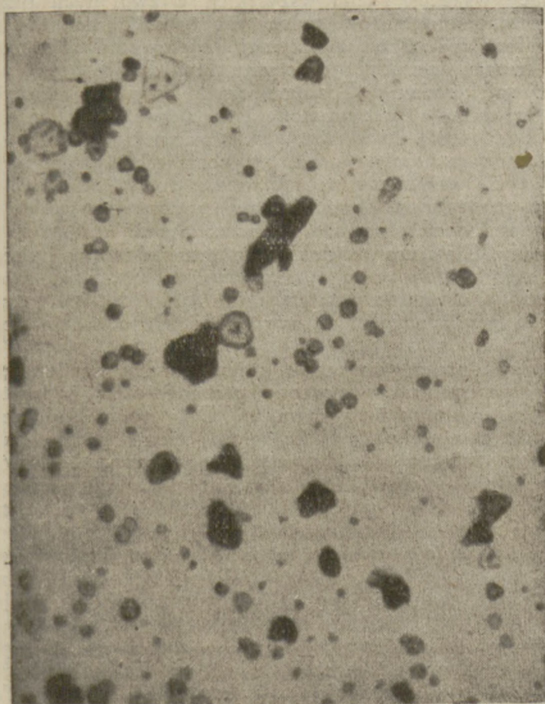
Obraz utajony składający się ze srebra. Ponieważ obraz utajony można wykryć tylko przez wywołanie, a więc przez proces który sam niszczy obraz utajony, wiadomości uzyskane o tym obrazie są głównie natury pośredniej. Bromek srebra przy dużym prześwietleniu czernieje, przy czym wydziela się wolny brom i zostaje wytrącone metaliczne srebro w stanie koloidalnym. Rozkład ten następuje pod wpływem światła zaabsorbowanego przez bromek srebra.

Przykład bezpośredniej fotolizy w krysztale bromku srebra pokazany jest na mikrofotografii dokonanej elektronowym mikroskopem (Rys. 2 powiększenie 50.000 X).

Jest to ziarno bromku srebra które bardzo silnie naświetlono a następnie zostało utrwalone. Widać wyraźnie pierwotny zarys ziarna w żelatynie jak również kilka plamek wydzielonego metalicznego srebra. Plamki te o średnicy około 200 A posiadają strukturę przestrzenną z których każda zawiera około 125.000 atomów. Badając zjawisko fotolizy promieniami Röntgen'a wykazano, że pierwszy widzialny ślad obrazu powstający w krysztale bromku srebra, tworzy taki sam obraz dyfrakcyjny jak metaliczne srebro. Wyniki te zgadzają się z doświadczeniami uzyskanymi przy normalnym naświetleniu, jednakże dla uzyskania widocznego zjawiska fotolizy trzeba naświetlić kryszał wiele set razy więcej niż dla otrzymania obrazu utajonego. Znaczenie badania bezpośredniej fotolizy leży w tym, że promieniowanie które powoduje ten efekt również wytwarza obraz utajony. Można poprostu założyć, że zjawisko fotolizy jest dalszym ciągiem procesu powodującego tworzenie się obrazu utajonego a więc że i obraz ten składa się z srebra metalicznego.

Sposobami chemicznymi nie można wydzielić samego obrazu utajonego w dostatecznej ilości celem przeprowadzenia odpowiednich analiz. Niemniej stwierdzone, że obraz utajony można zniszczyć działaniem czynników utleniających jak na przykład kwasem chromowym, wolnymi chlorowcami lub związkami łatwo wydzielającymi chlorowce, oraz innymi silnymi utleniaczami jak nadsiarczanem potasu lub nadmanganianem potasu.

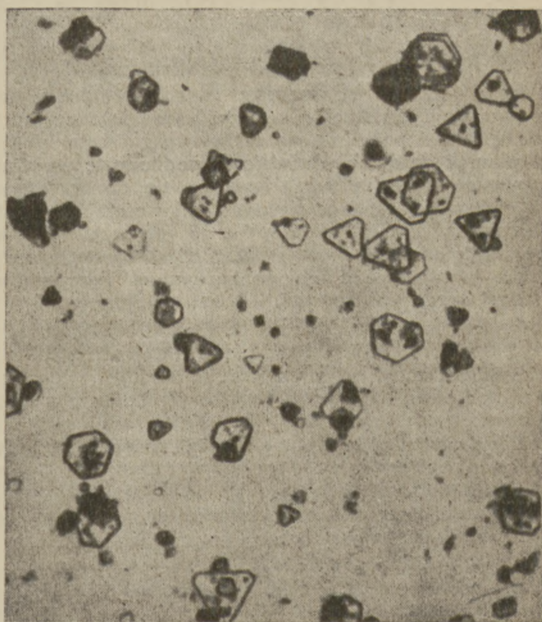
Umiejscowienie obrazu utajonego. Z badań mikroskopowych naświetlonych i wywołanych emulsji wiadomo, że poszczególne ziarna emulsji po naświetleniu działają jako odrębne jednostki. Zaobserwowano zjawisko, że poszczególne ziarna emulsji naświetlonej albo wywołują się zupełnie albo nie wywołują się w ogóle.



Rys. 3.

Rysunek 3. przedstawia mikrofotografię emulsji częściowo naświetlonej i normalnie wywołanej w powiększeniu 2,500 X. Można zauważyć, że przy specyficznych warunkach naświetlenia zastosowanych tutaj, tyko nieznaczna część ziaren została wywołana. Te ziarna które rozpoczęły się wywoływać wywołały się do końca, podczas gdy pozostałe ziarna pozostały nienaruszone. Przy dłuższym naświetleniu, większa część ziaren będzie wywołanych dlatego też, przy dłuższym naświetleniu otrzymuje się większą gęstość zaczernienia emulsji.

Dla uzyskania danych o obrazie utajonym, duże znaczenie posiada badanie ziaren emulsji w początkowym stadium wywoływania. W roku 1917 M. B. Hodgson wykazał, że wywołanie naświetlonego ziarna rozpoczyna się w jednym lub w kilku oddzielnych punktach na powierzchni ziarna i że rozprzestrzenia się z tych punktów na całe ziarno.



Rys. 4.

Rys. 4. przedstawia mikrofotografię (pow. 2.500 X) całkowicie naświetlonych i częściowo wywołanych ziaren. Dużo badań przeprowadzono nad doświadczeniami tego typu z których wyciągnięto ogólny wniosek, że produkty wytworzone przez fotolizę a które inicjują wywoływanie, skoncentrowane są w specyficznych punktach na powierzchni ziaren.

Centra czułości. Bardzo dużo prac doświadczalnych poświęcono celem zbadania rodzaju i własności specjalnie uczulonych miejsc na poszczególnych ziarnach. Szczególnie dużo wyjaśnień w tym kierunku uzyskano dzięki pracom S. E. Sheppard'a. Poprzednio wiadomo było, że niektóre żelatyny mogą wytwarzać czułe emulsje, podczas gdy inne nie posiadały tej własności. Zrozumiałym było, że różnice te przypisywano chemicznym składnikom zawartym w żelatynie. Sheppard przeprowadzając serie analiz chemicznych w czasie procesu wytwarzania żelatyny, wyodrębnił substancje które uczulały żelatynę. Okazało się, że są to siarkowe związki organiczne z których najbardziej typowym był allyloizotiocyjanian. Wykazał również, że obecność tej substancji w ilości kilku części na setki tysięcy części żelatyny, wystarczy do jej uaktywnienia. Związki te łącząc się z bromkiem srebra tworzą związki kompleksowe, które w obecności zasad rozkładają się tworząc siarczek srebra.

Z tych doświadczeń wynikało, że przed naświetleniem centra czułości na ziarnie fotograficznym składają się z minimalnych plamek siarczku srebra, który tworzy się w czasie produkcji żelatyny. Również i inne doświadczenia dostarczyły dalszych dowodów, że centra czułości składają się z siarczku srebra. Na przykład stwierdzono,

że centra czułości mogą być pobudzone w podobny sposób jak przez światło, przez działanie nadtlenkiem wodoru lub arsenianem sodu oraz że mogą być również zniszczone przez kwas chromowy.

W wyniku tych prac powstała, teoria, którą nazwano teorią koncentracji plamek tworzenia się obrazu utajonego. Zgodnie z tą teorią którą podali w roku 1925 Shappard, Trivelli i Loreland, przyjęto, że promienie świetlne o odpowiedniej długości fali absorbowane są na powierzchni całego ziarna. Obraz utajony natomiast złożony z atomów srebra tworzy się tylko w miejscach przylegających do czułych plamek zawierających siarczek srebra. Jedynym zadaniem przypisywanym w tej teorii czułej plamce jest koncentrowanie fotoproduktu wytworzonego w czasie naświetlenia. Jakkolwiek w celu wytłumaczenia tworzenia się obrazu utajonego proponowano wiele innych teorii, to jednak teoria koncentracji plamek tłumaczyła podstawowe zjawiska lepiej niż inne teorie.

Obecna teoria tworzenia się obrazu utajonego.

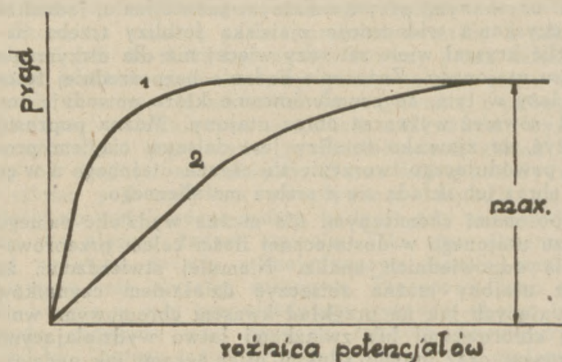
W roku 1938 R. W. Gurney i N. F. Mott podali bardziej wyczerpującą teorię tworzenia się obrazu utajonego. Teoria ta pokrywa się częściowo z teorią koncentracji plamek dając jej dodatkowo podbudowę wyjaśniającą właściwy mechanizm tworzenia się obrazu. Nowa teoria opiera się na specyficznych własnościach kryształów haloidków srebra, mianowicie na fotoprzewodnictwie i przewodnictwie jonowym. Łącząc działanie tych dwóch własności wytłumaczyć można mechanizm tworzenia się zarodków przy powstawaniu obrazu utajonego.

Fotoprzewodnictwo. Jeżeli kryształ bromku srebra umieścić między elektrodami, oraz jeżeli kryształ ten będzie umieszczony w temperaturze ciepłego powietrza i nie będzie padało na niego światło, wtenczas nie będzie przepływał prąd elektryczny. Jadnakże jeżeli na kryształ padnie promień świetlny, można stwierdzić przepływ prądu elektrycznego i można wykazać, że prąd zaczyna przepływać natychmiast po oświetleniu kryształu. Doświadczenia ostatecznie wykazały, że prąd ten jest prądem elektronowym

Jeżeli do ruchów elektronów w krysztale zastosujemy pojęcia zaczerpnięte z mechaniki kwantowej, to rozmieszczenie elektronów można przedstawić w postaci wykresów poziomów energii, zwanych termami. Również z mechaniki kwantowej wiadomo, że elektrony nie mogą znajdować się na dowolnych poziomach energetycznych, lecz mają możność przebywania na ściśle określonych poziomach energetycznych. W zależności od tego, czy wszystkie poziomy energii są zapełnione, czy też posiadają miejsca wolne do obsadzenia, występują w krysztale różne własności elektronowe. I tak na przykład kryształ niemetaliczny wykazujący własności izolacyjne posiada prawie wszystkie poziomy energetyczne zajęte. Dlatego też elektrony nie mogą zmieniać pod wpływem zwykłego pola elektrycznego swoich stanów energetycznych, gdyż wszystkie normalne poziomy są zapełnione. Jeżeli jednak jakiś elektron zostanie w jakiś sposób przeniesiony ze swego poziomu energetycznego do znacznie wyższego poziomu który w normalnym stanie jest niezajęty, wtenczas elektron ten będzie posiadał własności wolnego przewodzącego elektronu. Zgodnie z tą teorią fotoprzewodnictwo w krysztale powstaje w ten sposób, że elektron pobierając energię z padającego nań fotonu zostaje przeniesiony ze swego normalnego niższego stanu energetycznego na inny wyższy niezajęty poziom energii. znajdujący się już na poziomie przewodnictwa. Można uważać że każdy elektron znajdujący się na poziomie przewodnictwa w krysztale bromku srebra jest niejako przynależny do wszystkich jonów srebra w sieci przestrzennej oraz zgodnie z teorią kinetyczną gazów, że stale porusza się od jednego jonu srebra do drugiego. Uwolnione w ten sposób elektrony zachowują się podobnie jak wolne elektrony przewodzące w metalach. Elektron przechodząc do poziomu przewodnictwa, powoduje powstanie na niższych poziomach energetycznych niedoboru ładunków ujemnych. W ten sposób na niższym poziomie tworzy się tak zwana luka dodatnia. Luka ta może się również przesuwać w polu elektrycznym. Luka dodatnia odpowiada pozycji zajętej przez atom bromu a ruch tej luki zachodzi podczas wymiany elektronu między atomem bromu i przyległającym do niego jonem bromu. A więc ruch dodatniej luki równoznaczny jest z ruchem atomu bromu. Tym samym udowodniono mechanizm wydzielania się w czasie naświetlania atomów wolnego bromu. Niemniej istnieje zawsze możliwość, że wolny elektron będący na poziomie przewodnictwa może się połączyć ponownie z odpowiednią dodatnią luką. W pewnym stopniu ten rodzaj rekombinacji występuje, obniżając efektywność tworzenia się obrazu utajonego.

Doświadczalnie fotoprzewodnictwo badano w następujący sposób. Kryształ umieszczono między elektrodami o znanym potencjale i mierzono prąd płynący w czasie naświetlania przez kryształ. W przypadku haloidków srebra, kryształ poza tym musiano umieszczać w niskiej temperaturze celem wyeliminowania prądu jonowego który mógłby zupełnie zamaskować prąd elektronowy.

Otrzymana w ten sposób krzywa przepływu prądu przez kryształ bromku srebra przy stałym oświetleniu przedstawiona jest jako krzywa 1 na rysunku 5.



Rys. 5.

Widać, że krzywa przy zwiększającej się różnicy potencjałów wznosi się prawie prostoliniowo. Przy dużej różnicy potencjałów zbliża się stopniowo do maksymalnej wartości nasycenia. W celu lepszego zrozumienia przebiegu tej krzywej trzeba założyć że prąd elektryczny powstający wskutek ruchu wszystkich wyzwolonych przez naświetlenie elektronów, zależy nie tylko od ich ładunków, lecz również w pewnej mierze od odległości jaką muszą przebyć elektrony znajdujące się pomiędzy elektrodami. Pozioma część krzywej wskazuje, że przy dużej różnicy potencjałów wszystkie elektrony wyzwolone przez światło, przyciągane są przez elektrodę dodatnią wytwarzając prąd nasycenia. Natomiast przy mniejszych różnicach potencjałów, trzeba założyć że pewna część elektronów zostaje wychwytana również przez elektrodę dodatnią jeszcze przed osiągnięciem elektrody. Zjawisko to dokładnie przebadano w haloidkach srebra przy czym stwierdzono, że kryształy które zawierały koloidalne cząstki srebra metalicznego wymagały do prądu nasycenia znacznie większych różnic potenciału.

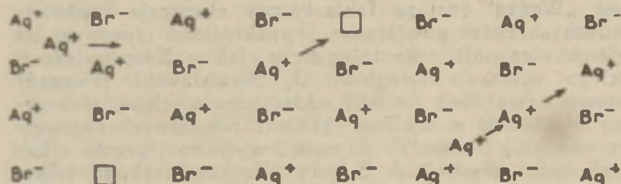
Krzywa przepływu prądu przez kryształ zawierający koloidalne srebro wytworzone przez fotolizę przedstawiona na rysunku 5 (krzywa 2). Z tego doświadczenia można wysnuć wniosek że koloidalne plamki srebra działają jako „pułapki" na elektrony fotoprzewodzące. W krótkich słowach koloidalne plamki srebra stanowią obce ciało w krysztale bromku srebra do którego wyzwolony elektron może zostać przyciągnięty.

Przewodnictwo jonowe. Przewodnictwo jonowe jest drugą ważną własnością kryształów haloidków srebra, posiadające znaczenie przy tworzeniu się obrazu utajonego. Pomiary przewodnictwa jonowego w kryształach haloidków srebra przeprowadzali liczni badacze, przy czym wiadomym jest że substancje te również w temperaturze pokojowej wykazują stosunkowo duże przewodnictwo. C. Tubandt z swoimi współpracownikami wykazali, że przewodnictwo haloidków srebra spowodowane jest głównie ruchem jonu srebra w krysztale. Przewodnictwo

to zmienia się szybko z temperaturą i wynosi w temperaturze pokojowej około 10^{-8} ohm^{-1} cm^{-1}.

Prawie do ostatnich czasów nie wiedziano w jaki sposób jon srebra tak łatwo może się poruszać w sieci krystalicznej. Dzisiaj wiemy, że prąd jonowy może występować w krysztale tylko wtedy, jeżeli istnieje pewnego rodzaju zakłócenie w sieci krystalicznej. Gdyby jony w krysztale były umiejscowione w doskonałym porządku, nie byłoby ruchu jonowego. Jeżeli jednak nieznaczny procent jonów jest odchylony od swojej właściwej pozycji w sieci jonowej wtedy istnieje pewien stopień wolności. Typ „uporządkowanego zakłócenia" jonów w krysztale zależy od rodzaju ionów z których się on składa oraz od sił wiążących poszczególne jony. Zgodnie z obecną teorię przewodnictwo jonowe u haloidków srebra jest spowodowane odchyleniem jonów srebra i przesunieciem ich do przestrzeni międzysieciowej.

Typ takiego „uporządkowanego zakłócenia", po raz pierwszy zaproponowany przez J. Frenkel'a przedstawiono na rysunku 6.

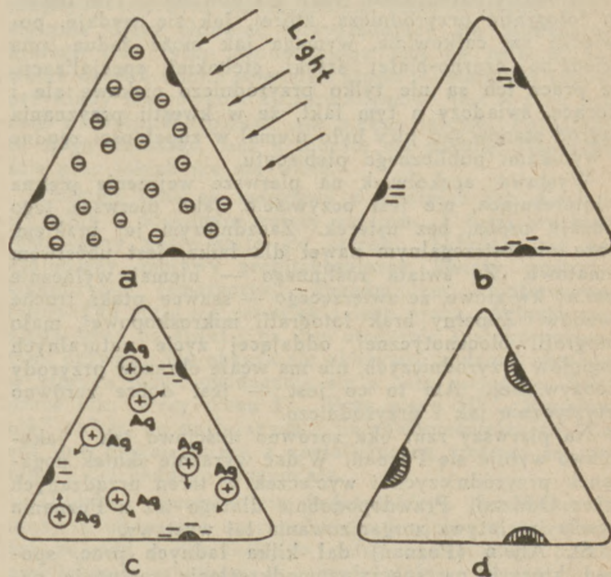


Rys. 6.

Do przestrzeni międzysieciowej zostają przesunięte jony srebra a nie jony bromu gdyż jon srebra posiada znacznie mniejszy promień. Przewodnictwo jonów w krysztale bromku srebra polega na przepychaniu się jonów srebra wyrwanych ze swych położeń, pomiędzy jonami nieruchomymi (ściślej mówiąc pomiędzy jonami drgającymi dookoła swoich położeń w sieci), oraz na przesuwaniu się jonów sąsiednich w luki siatki, które w równowadze „zakłóconego uporządkowania" znajdują się tam i ówdzie.

Zarodniki w procesie tworzenia się obrazu utajonego. Zgodnie z pomiarami fotoprzewodnictwa w krysztale bromku srebar przy absorbcji jednego fotonu przez ziarno bromku srebra wyzwala się jeedn elektron, który może poruszać się swobodnie w krysztale. Ponadto uzyskano dowód wskazujący że elektrony te mogą być wychwytywane przez metaliczne plamki występujące w krysztle bromku srebra. Jeżeli początkowo obecne są w ziarnie minimalne ilości srebra w stanie koloidalnym elektrony wyzwolone przez światło mogą być wychwytywane na plamkach srebra ładując je ujemnie. Pole elektryczne wytworzone w ziarnie przez ten ładunek ujemny może przyciągnąć ruchome jony srebra znajdujące się w sąsiedztwie. Następuje połączenie jonów srebra z elektronami przy czym wydzielają się atomy srebra. W ten sposób każdy foton zaabsorbowany wytwarza jeden atom srebra z którego w następstwie może powstać srebrna plamka.

Trzeba rozróżnić zagadnienie tworzenia się obrazu utajonego od powyżej opisanego przypadku bezpośredniej fotolizy, gdyż przy tworzeniu się obrazu utajonego trzeba wyjaśnić mechanizm zapoczątkowania wzrostu plamek srebrnych. W przypadku tworzenia się obrazu utajonego plamki siarczku srebra odkryte przez Sheppard'a odgrywają analogiczną rolę w wychowywaniu elektronów jaką przy fotolizie posiadają plamki koloidalnego srebra. Jeżeli plamki siarczku srebra wychwytują elektrony ładują się ujemnie a więc jony srebra mogą być przyciągane przez te plamki. Srebro obrazu utajonego tworzy się zatem w taki sam sposób jak opisano poprzednio. Schematycznie etapy tworzenia się obrazu utajonego przedstawiono na rysunku 7.



Rys. 7.

Na wykresie a przedstawiono kryształ który poddano naświetleniu. Promienie świetlne wytwarzają w krysztale gaz wolnych elektronów który może istnieć przez pewien czas. Jeżeli na powierzchni ziarna znajdują się plamki siarczku srebra (zaczernione miejsca na rysunku), elektrony zostają wychwytane przez te plamki. Plamki uzyskują w ten sposób ładunek ujemny (wykres b). Równocześnie następuje w krysztale ruch jonów srebra w związku z „uporządkowanym zakłóceniem" (wykres c). W dalszym stadium tworzą się atomy srebra jak przedstawiono na wykresie d. Tak więc przedstawia się schematycznie wydzielanie atomów srebra z zaabsorbowanych przez kryształ fotonów Atomy te tworzą zespoły, które w procesie wywoływania działają jako zarodek.

RYSZARD WIKTOR SCHRAMM

Fotografia przyrodnicza

Oddział Poznański Polskiego Towarzystwa Fotograficznego niejednokrotnie już pokazał, że nie boi się trudnych przedsięwzięć. Trzeba też było odwagi, żeby w kraju, w którym na polu fotografii przyrodniczej działa aż Puchalski i — właściwie — tylko Puchalski, ogłosić otwarcie takiej wystawy. Dobrze się stało, że Oddział Poznański zdobył się na tę odwagę — i oto wreszcie mamy możność obejrzenia pierwszej w Polsce otwartej, zbiorowej wystawy fotografii przyrodniczej.

W naszej dotychczasowej twórczości fotograficznej dziedzina fotografii przyrodniczej była zupełnym kopciuszkiem. Pomimo doceniania znaczenia naukowego dobrego zdjęcia, pomimo wielokrotnych nawoływań i biadań na brak materiału ilustracyjnego, na licznych wystawach rozsianych po całym kraju z rzadka tylko ukazywały się prace o tematyce ściśle przyrodniczej bardzo nielicznych zapaleńców. Ogół fotografików nie interesował się tą nieefektowną na pozór i trudną dziedziną, brak im było przygotowania naukowego właściwego spojrzenia; przyrodnikom — brakowało techniki fotograficznej. Na szczęście — jak to pokazuje wystawa — wydaje się następować w tej dziedzinie wyraźny zwrot ku lepszemu. Fotograficy nasi przestają się zrażać trudnościami tego — jednego chyba z najtrudniejszych działów

fotografiki, zaczyna ich pociągać coraz bardziej zaczarowane urocze, choć trudne do oddania piękno. Przyrodnicy, kształcąc swój smak artystyczny, coraz częściej zwracają uwagę, żeby ich prace nie były tylko kontrastowymi dokumentami. I w ten sposób znawcy jednej i drugiej strony zagadnienia spotykają się wreszcie na wspólnej platformie.

Rzeczywiście pomiędzy 45 wystawcami spotykamy obok znanych artystów także nazwiska zupełnie na polu fotografiki nowe. Jest rzeczą charakterystyczną, że zdobywcy wszystkich trzech nagród Ministerstwa Kultury i Sztuki są rzeczywiście głębokimi znawcami przyrody — zarówno zdobywca pierwszej inż. leśnik F. Sikorski jak i zdobywcy dwóch drugich, przyrodnicy, inż. St. Alwin i mgr S. Galiński. O ile nazwisko Sikorskiego jest nam już dobrze znane z szeregu wystaw, to dwaj pozostali są na terenie fotograficznym ludźmi nowymi. Ale — nie będzie paradoksem jeżeli tak powiem — tym lepiej, bo fotografia przyrodnicza, której, jak się wydaje, poświęcili się całkowicie, wymaga jak może żadna inna dziedzina czarno-białej sztuki głębokiej specjalizacji. Że prace ich są nie tylko przyrodniczo ciekawe ale i biorące, świadczy o tym fakt, że w kwestii przyznania nagród stanowisko jury było niemal w zupełności zgodne z wynikami publicznego plebiscytu.

Wystawa, aczkolwiek na pierwsze wejrzenie piękna i interesująca, nie jest oczywiście, jako pierwsza tego rodzaju próba, bez usterek. Zasadniczym jej brakiem, może niedostrzegalnym nawet dla laika, jest ubóstwem tematowe. Ze świata roślinnego — niemal wyłącznie rośliny kwiatowe, ze zwierzęcego — ssawce, ptaki, trochę owadów. Zupełny brak fotografii mikroskopowej, mało fotografii biocenotycznej, oddającej życie naturalnych zespołów przyrodniczych, nie ma wcale obrazów przyrody nieożywionej. Ale to co jest — jest dobre zarówno artystycznie jak i przyrodniczo.

Na pierwszy rzut oka zarówno ilościowo jak i jakościowo wybija się Poznań. Widać wyraźnie skutek pogadanek przyrodniczych i wycieczek w teren urządzanych przez Oddział. Prawdopodobnie dlatego też z Poznania wyszła inicjatywa zorganizowania tej wystawy.

St. Alwin (Poznań) dał kilka ładnych prac, spośród których na specjalne podkreślenie zasługuje nagrodzona „Rzekotka drzewna". Doskonała, śmiała i otwarta kompozycja, kapitalnie uchwycony ruch i wyraz, rozkład świateł, faktura, stawiają pracę na wysokim poziomie. Jest to zarówno dokument przyrodniczy jak i obraz najwyższej klasy artystycznej. Dobre są również — ładnie jak wiadomo pozujące — „Młode sowy". Natomiast „Pączki kwiatowe borówki czernicy", pięknie opracowane, lecz ujęte w ogromnym zbliżeniu i bez żadnej skali porównawczej, chociażby jednego listka, robią nienaturalne wrażenie. Trudno dopatrzeć się w nich tej drobnej i skromnej roślinki. „Portret ślimaka" J. Dygasiewicza (Wąbrzeźno) świetnie oddaje jego błyszczącą w słońcu, mokrą lepkość. Poprawnie skomponowany, soczysty w tonie, w całości robi bardzo dobre wrażenie. Zdjęcia B. Dziudżi (Kraków) dają nam piękny przykład chwytania natury na gorąco i wiernego, a zarazem ładnego jej oddania. Szczególnie dobre są „Podgorzałki" z snującą się między trzcinami na szerokiej tafli wody leciutką mgiełką i przyjemnie uśmiechnięty „Młody lis". S. Galiński słusznie uzyskał nagrodę za zdjęcia młodych ptaków (szczególnie doskonałego „Młodego trzcinika") oraz gniazd ptasich. Wszystkie jego prace mogą być wzorem tego typu zdjęć: są prawdziwe i piękne. Ten zapalony i pracowity autor powinien już wkrótce wybić się na czołowego specjalistę w fotografii ptaków. Ładny „Jaśmin wonny" K. Knapskiego (Poznań) dobrze oddaje delikatność tego kwiatu. Nieco przerysowany „Padalec" J. Korpala (Poznań) wprost świeci miedzianą łuską. Wyróżnienie przyznane B. Lachowiczowi (Sieraków) słusznie mu się należy. Wszystkie jego zdjęcia pięknie skomponowane dobrze opracowane i ciekawe zasługują na uwagę. „Czapla bąk" może śmiało konkurować z najlepszymi tego rodzaju pracami Puchalskiego. Również dobra jest „Żurawina pospolita", której dla dodania charakteru i skali przydałby się choć jeden listek torfowca. Z prac G. Martusewicza (Gdańsk—Wrzeszcz) doskonałe są dwie — jedyne w swoim rodzaju na wystawie — przedstawiające zatopione w bursztynie owady. „Świerki" i „Pajęczyna" A. Mysińskiego (Kraków), obliczone raczej na efekt artystyczny, osiągają go w pełni wspaniałą grą świateł. Niezwykle dekoracyjny jest, jak zwykle nienaganny technicznie, „Grab japoński" M. Myszkowskiego (Poznań). Fortunata i Zygmunt Obrąpalscy (Poznań) i tu dali się poznać jako artyści najwyższej klasy. Ich „Zawilec leśny" a zwłaszcza kosaćce nieskazitelne w rysunku i wyrobieniu szczegółów, plastyczne, soczyste, doskonałe kompozycyjnie i technicznie stoją na najwyższym poziomie tego rodzaju prac. B. Siciński (Poznań) szczęśliwie, pomagając sobie nieco farmerem, wydobył z naturalnego tła trudny „Dziewięćsił bezłodygowy". Nagrodzony, wraz z piękną, delikatną, w szarych tonach utrzymaną „Goryczką gorzkawą", „Trzpiennik olbrzym" F. Sikorskiego (Poznań) jest wzorowym przykładem ujęcia niezwykle interesującego tematu w artystyczną formę. Obrazy M. Stamma (Poznań) traktowane przeważnie miękko nie posiadają może walorów dokumentarnych, ale artystycznie wywierają duże wrażenie. Szczególnie piękna jest „Ważka" (co za fantastyczna ekspresja rozświetlonych skrzydeł powtórzona i podkreślona rzuconym na piasek cieniem!) oraz tajemniczy, jak z Kasprowiczowskiego wiersza, złotogłów. J. Stanisławski (Poznań) wprost namacalnie potrafił oddać prześwietloną, srebrzystą włochatość w wielkim zbliżeniu pokazanych rogownicy wełnistej i szarotki. Śliczna i wytworna, prosto z kąpieli jest „Wydra" J. Syguły (Kraków) szkoda tylko, że w zoologu robiona... „Kasztanowiec zwyczajny" i „Sosna" J. Symonowicza (Gliwice) dobrze oddają charakter tych drzew. Bardzo miłe wrażenie sprawia, mimo nieco pustego tła, „Wiewiórka" E. Szmidtgala (Warszawa), dobrze umiejscowiona w głębi obrazu kilku gałązkami na pierwszym planie. Spokojne, zrównoważone, nie rzucające zrazu w oczy prace prof. J. Walasa (Toruń) tchną przyrodniczą rzetelnością i spokojnym pięknem natury: doskonale siedząca „Szarotka", „Dereń" rozpięty delikatną koronką gałązek, kwiaty brzoskwini — wrażenie niemal izohelii i — najpiękniejszy chyba — cudowny bukiet sasanek. Liczne prace Z. Zwolińskiej (Zakopane) doskonałe przyrodniczo, bez zarzutu oddające obraz środowiska i naturalne warunki życia roślin, nie są niestety pozbawione niedociągnięć i usterek technicznych (szczególnie piękna, „Pierwiosnka łyszczak"). Ciekawą „Zarazę żółtą" można by podać lepiej, wydobywając czerwonym filtrem jej żółtość z zielonego tła żywiciela.

Oczywiście obok wymienionych prac najlepszych mamy cały szereg mniej efektownych, mniej ciekawych lub nieco niedociągniętych. Nie ma jednak między nimi ani jednej takiej, której by można postawić naprawdę poważne zarzuty. Obok rzetelnego wysiłku autorów widać w tym również solidną pracę komisji kwalifikacyjnej. Wystawa podana jest — jak zwykle w Poznaniu — starannie i estetycznie, obrazy rozmieszczone i zgrupowane logicznie. Całość robi bardzo dobre wrażenie.

Wystawa wywołała wielkie zainteresowanie zarówno w świecie przyrodniczym jak i fotograficznym i będzie bez wątpienia bodźcem do większego, nie tylko przygodnego zwrócenia uwagi na ten dział fotografii. Wśród szerokich rzesz publiczności, a zwłaszcza wśród młodzieży, spełniła ogromną rolę propagandową, dając przegląd piękna naszej przyrody. Należy przypuszczać, że wystawy tego rodzaju wejdą na stałe do kalendarza P. T. F.-u, będąc corocznym przeglądem i przyczyniając się do rozwoju i stałego podnoszenia poziomu fotografii przyrodniczej

Poznań, 29—30. XI. 1952.

DO NR 32 ŚWIATA FOTOGRAFII
DOŁĄCZAMY
SKOROWIDZ ZA ROK 1950—1952

TADEUSZ PASIKOWSKI

Wrażenia z wystawy Adama Śmietańskiego

W początkach listopada, po zamknięciu inaugurującej bieżący sezon wystawy prac znakomitego i nieodżałowanego mistrza fotografii — Jana Bułhaka, poznański oddział Polskiego Towarzystwa Fotograficznego zorganizował pierwszy z zapowiedzianego cyklu wystaw indywidualnych, pokaz artystycznego dorobku cenionego fotografika — Adama Śmietańskiego. Bogata i ciekawa wystawa zainteresowała nie tylko krąg fachowców i amatorów czarno-białej sztuki fotograficznej, lecz również szerokie rzesze miejscowego społeczeństwa.

Adam Śmietański, jak wielu zresztą artystów różnych gałęzi sztuki, zaczął swą karierę od pracy amatorskiej. Niespodziewanie jednak szybko pociągnęła go fotografia do tego stopnia, że oddał się jej z całą pasją, poświęcając cały swój czas i wszystkie wysiłki na rozwinięcie odkrytych w sobie talentów. Wzrastające zainteresowania przemieniły się wkrótce w pogłębiające stale zamiłowanie, które wzmacniane sumiennymi studiami, odniosły w końcu szereg imponujących sukcesów.

Śmietański jest obecnie członkiem Sekcji Artystycznej poznańskiego PTF-u oraz członkiem Związku Polskich Artystów Fotografików. Brał udział w około 15 wystawach, zdobywając na nich szereg zaszczytnych wyróżnień i nagród. Między innymi prace jego nagrodzone zostały w r. 1947 na Wystawie Filmu Polskiego, w r. 1948 na wystawie gnieźnieńskiej w r. 1949 na Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie, w r. 1951 w Katowicach i powtórnie w Gnieźnie.

Zorganizowany ostatnio pokaz był swojego rodzaju przeglądem dotychczasowego dorobku artysty zebranym w ciągu 17 lat jego pracy. Skupił on 64 wybrane fotogramy, wśród których znalazły się tak dzieła z wczesnego okresu jego twórczości, jak również — z lat ostatnich. Już najogólniejsze spojrzenie pozwalało domyślać się, że nie łatwą była droga rozwoju artysty że pociągały go różnego rodzaju kierunki i prądy, nurtujące w sztuce w ostatnim piętnastoleciu. Zanim Śmietański wyostrzył swe spojrzenie zanim wypracował swój własny styl i odnalazł najwłaściwszy kierunek dla swych dążeń twórczych — pozostawał przez dłuższy czas pod wpływem wybitnych mistrzów fotografii polskiej — Wańskiego, Cypriana, a przede wszystkim Bułhaka. Wzorując się na ich osiągnięciach, bazując na ich doświadczeniach szukał coraz doskonalszych form i koncepcji artystycznych wyzwalał się stopniowo z pod wpływu rutynowanych wielkości i coraz śmielej wypowiadał się w indywidualnie wykoncypowanych formach. Ale czuła natura artysty ulegała różnym prądom.

W pierwszych jego pracach uwidocznił się wyraźny akcent romantyzmu, zasnuwający fotogramy delikatną mgiełką melancholii. Do prac tych zaliczyć trzeba różnego rodzaju fragmentaryczne wycinki natury, ukazujące bardzo wąski skrawek przyrody — ciche poranki i szare zmierzchy, symfonie i nastrojowe jesienie. Pochodzące z tego okresu tworzywa charakteryzują się za daleko posuniętą subtelnością, brak w nich zdecydowanych i wyraźnych konkretów. Żywy i pełen kontrastów świat przysłonięty został przez artystę mgiełką ckliwej niejednokrotnie uczuciowości.

W późniejszym czasie Śmietański przykładać zaczął zbyt wielką wagę do formy przy jednoczesnym niedocenianiu treści motywu. Jego fotogramy z tego okresu są jakgdyby wtórnym postrzeganiem rzeczywistości. Realistycznie ujęty chłopiec, przyglądający się latarnikowi, którego cień tylko uwidoczniony jest na zdjęciu; sylwetka drzewa odbita w wodzie stawu — stanowią typowe przykłady lawirowania ku formalizmowi. jest w tych pracach niewątpliwie piękno, ale piękno jałowe. Fotogramy te mogą wzruszać, lecz o niczym nie mówią. Na szczęście prac takich nie ma wiele.

Całkiem inne są tworzywa z ostatnich lat. Cechuje je pełny i doskonale pojęty realizm. I tutaj wachlarz tematyczny nagle staje się szeroki. Składają się nań krajobrazy, motywy architektoniczne, kwiaty, portret i kompozycje tematyczne. Przedmiotem zainteresowań fotografika staje się człowiek i jego praca. Artysta spogląda teraz na świat i na swe otoczenie szeroko rozwartymi oczyma i nie obawia się ukazywać widzowi obrazów, w których temat uwidacznia się z całą ostrością. Takie prace jak: „Przy piecu I", „Przy piecu II", „Przodownik" należą do najlepszych i najnowocześniejszych. Łączą one piękno formy z socjalistyczną treścią: są czytelne i dla każdego zrozumiałe.

Ulubioną specjalnością Śmietańskiego jest fotografia ojczysta ukazująca czar polskiego krajobrazu, a zwłaszcza pejzażu podhalańskiego, pełna nastrojowego piękna architektura zabytkowa i monumentalna. Wspaniałe są jego „Kalatówki", „Giewont w zimowej szacie", „Górski krajobraz", „Patyna wieków", motywy architektoniczne z Krakowa Lublina czy Jarosławia.

Wszystkie fotogramy wypracowane są z niezwykłą staranością; uderza w nich poprawna kompozycja, niebanalne ujęcie tematu oraz wysoki poziom artystyczny. Szczęśliwe rozłożenie świateł i cieni bogata skala tonów i półtonów oraz plastyczna wielkoplanowość — to dalsze walory fotograficznych obrazów Śmietańskiego. Świetna technika bromowa zasługuje na słowa specjalnego uznania.

W sumie wystawę uważać należy jako pokaz wzorowy.

Tadeusz Pasikowski

EUGENIUSZ SZMIDTGAL

Wystawa Fotografiki w „Zachęcie"

W m-cach październiku i listopadzie 1952 odbyła się w warszawskiej „Zachęcie" wystawa fotografiki urządzona staraniem ZPAF.

Wystawa złożona była z trzech części, zgrupowanych w oddzielnych salach. Były to dwie wystawy indywidualne — J. Rosnera i W. Puchalskiego, oraz wystawa zbiorowa pt. „Młodzież Polski Ludowej".

Obie wystawy indywidualne były przeglądem wieloletniego dorobku autorów i objęły prace częściowo już znane z innych wystaw oraz z wydawnictw. O wystawach tych też nie zamierzam pisać, bo recenzja musiałaby się sprowadzić do monografii o autorach i ich twórczości stanowiącej tak bezsporny i chlubny dorobek polskiej fotografiki. Oczekując, że Czytelników z całokształtem twórczości J. Rosnera i W. Puchalskiego szczegółowo zaznajomi ktoś bardziej kompetentny, ograniczę się do napisania uwag, jakie mi się nasunęły w związku z wystawą zbiorową.

Wystawa fotografiki „Młodzież Polski Ludowej objęła 76 prac 37-iu czołowych polskich fotografików. Tematem było młode pokolenie we wszystkich przejawach jego bytu i działalności a więc w pracy, nauce, rozrywce, wypoczynku itp. W ujęciu przeważa charakter reportażowy.

Jeśli chodzi o poziom prac, jest on dość nierówny. Obok prac, które stanęły na najwyższym poziomie, tym trudniejszym do osiągnięcia że artystyczny reportaż jest w na-

szej fotografice formą twórczości dość nową znalazły się na wystawie też fotogramy świadczące, że autorzy ich jeszcze nie potrafili zwycięsko przebrnąć labiryntu trudności właściwych danej formie twórczości. Chcąc syntetycznie zebrać wady występujące w poważniejszym odsetku prac, musiałbym jako takie wymienić niedostateczne wyosobnienie motywu, a także niewykorzystanie pełnej skali walorowej pozytywowego materiału.

Jeśli chodzi o wadę pierwszą, mam na myśli różne plamy przedmiotów i ich cieni, nie związane z tematem, zmuszające niekiedy widza do żmudnego poszukiwania w obrazie myśli przewodniej. Ano trudno; życie nie toczy się w atelier, i nie leży spokojnie na stole w charakterze „martwej natury". Nie każdy reporter fotograficzny utrwala przejawy życia w formie dostatecznie wyosobnionej spośród naleciałości przypadkowych. Jednak dziełem sztuki może być tylko taki reportaż w którym motyw główny odpowiada pewnemu minimum w zakresie syntezy. Gdzie tego minimum nie ma, autor powinien to krytycznie dostrzegać i nie dawać pracy na wystawę fotografiki. Należy mieć na uwadze, że na naszym terenie reportaż fotograficzny ciągle jeszcze bywa kwestionowany jako właściwa forma twórczości artystycznej; tym bardziej należy przestrzegać by na wystawach był pokazywany reportaż pełnowartościowy.

Te swoiste trudności w zakresie syntetycznego ujmowania tematu, mają u nas swoją historię. Fotografika w ciągu co najmniej ćwierćwiecza, pod przemożnym wpływem impresjonizmu zdążała do wyosobnienia tematu po linii najmniejszego oporu głównie przez przeniesienie motywu do atelier, albo przy pomocy softu. Dzisiejsze założenia naszej sztuki stawiają twórcy znacznie wyższe wymagania, bo żądają wyosobnienia tematu nawet wśród ogólnie ożywionego i ruchliwego tła, i to przy nienagannej technice bromowej i optycznej. Wymaga to, rzecz jasna, mistrzowskiej techniki operatorskiej i właśnie na tym odcinku fotografika nasza ma jeszcze stosunkowo niewiele doświadczenia. Tym większy też sukces, że większości wystawców udało się zwycięsko wyjść z tej ciężkiej próby.

Druga wada — niepełne wykorzystanie rozpiętości świetlnej materiału, również wygląda na spuściznę po fotograficznym impresjoniźmie. Duży odsetek prac utrzymany jest w przesadnie szarych walorach, bez czerni, i co gorsza, bez czystych świateł. A przecież tematem wystawy jest życie, radość, ruch, i walor nie powinien przeczyć temu założeniu tematycznemu.

Ile w tej szarości waloru jest działania świadomego, a ile nieumiejętności trudno orzec. Wobec gromów, jakie się u nas jeszcze sypie na reportaż, można przyjąć, że niektórzy autorzy usiłują w ten sposób odebrać swym pracom charakter reportażu. Gdyby tak było, świadczyłoby to o niezupełnym zrozumieniu istoty sztuki realistycznej. Bo przecież nie szare walory pasują fotogram na dzieło sztuki. Jeżeli zaś szare walory są wynikiem trudności technicznych, możemy raczej oczekiwać znacznego postępu już na wystawach najbliższych. Tak czy tak, niektórzy wystawcy będą musieli jeszcze nad sobą popracować na tym odcinku.

Rzecz znamienna, że od nadmiernego zaszarzenia świateł i jasnych półtonów nie są wolne nawet prace mistrza farmera E. Hartwiga, który jeszcze przed kilku laty wystawiał prace mogące służyć jako wzór umiejętności gospodarki światłocieniem. Otóż wydaje się, że żaden inny temat nie wymaga w tej mierze, jak właśnie życie młodzieży, walorów naturalnych, żywych, wolnych od elementu niesamowitości i grozy.

Ilu recenzentów tyle poglądów, i chyba nie zdarzyło się by dwaj recenzenci upodobali sobie te same prace. Bo błędy możemy piętnować obiegtywnie, ale zachwycać się dziełem tylko subiektywnie. Wszelako by także na tym odcinku spełnić swój recenzencki obowiązek, pozwolę sobie omówić kilka prac, które uważam za najlepsze.

I tak tegoż E. Hartwiga „Sermierka", to fotogram sportowy o nader dynamicznej kompozycji liniowej; niestety ciężki w walorze. T. Bukowieckiego „Piękny jest nasz kraj", to piękny fotogram krajobrazowy, ożywiony grupą pionierów. Rytm formy wizualnej — szereg idących pionierów swym układem w kształcie linii o łagodnej krzywiźnie, podkreśla falistość krajobrazu i zespolenie się elementów obrazu w zwartą całość. Niestety, światła wydają się również nieco przyciężkie. A. Czarneckiego „Jej pierwszy debiut" — obraz sali koncertowej, utrzymany w dystyngowanie miękkich walorów z mistrzowskim podkreśleniem głównego motywu światłocieniem. H. Bietkowskiego „Pomagamy" oraz B. Stapińskiego „Z.M.P. pomaga wsi" — fotogramy znakomicie odtwarzające koloryt polskich żniw. Również H. Bietkowskiego „Ballada", obraz pianistki doskonale syntetyczny i pełen poważnego skupienia. M. Cybińskiego „Dokąd pójdziemy" przedstawia grupę turystów wśród górskiego krajobrazu. Cechuje go mistrzowskie zastosowanie perspektywy powietrznej, o której istnieniu i fotogenicznych walorach zdaje się nasi fotograficy plenerzyści zupełnie zapomnieli. R. Burzyńskiego „Młodzi górnicy w szkole..." oraz Heleny Hartwig „Kiermasz książki I" — wzór żywych i pełnych ekspresji reportaży uzyskanych nader prostymi środkami przez doskonałe wyosobnienie motywu. Utrzymane w nienagannej technice bromowej mogą służyć jako dowód że dobrego fotogramu nie trzeba chować w szarzyznę waloru, by go zrobić dziełem sztuki.

Jeżeli przyjmiemy, że wystawa była generalną próbą sił przed doroczną wystawą reprezentacyjną Z. P. A. F., wyniki tej próby należy uznać za pomyślne. Również pomyślne świadectwo wystawia omówiona impreza obecnym drogom i kierunkom rozwojowym naszej fotografiki.

FORTUNATA OBRĄPALSKA

Pokaz fotografii amatorskiej

W dniu 8 listopada br. został otwarty pokaz prac Koła Fotograficznego przy Związku Zawodowym Pracowników Budowlanych Ceramiki i Pokrewnych Zawodów w Polsce oraz Stowarzyszenia Architektów Rzeczypospolitej Polskiej przy Miastoprojekt — Poznań.

Pokaz ten, był pierwszym wystąpieniem Koła na zewnątrz i to wystąpieniem bardzo udanym, zarówno pod względem poziomu prac jak i sposobu ich podania. Jeżeli się zważy, że istnienie Koła liczy zaledwie pół roku, a właściwa intensywna praca rozpoczęła się dopiero na sześć tygodni przed wystawą — to osiągnięcie to należy uważać za bardzo poważne.

W niezbyt obszernej lecz jasnej salce poznańskiego wieżowca, rozmieszczono 55 prac 14 amatorów. Staranna dekoracja sali, liczne i dobrze dobrane hasła, jednolite podanie prac wszystko to bardzo podnosi wrażenie i uspasabia widza do starannego oglądania. Najbardziej uderzającą cechą wystawy, jest względnie wyrównany poziom prac, na ogół dobre podejście kompozycyjne, uzasadnione zawodowym wyrobieniem plastycznym twórców.

Spośród amatorów, najbardziej wyróżnia się wysokim poziomem zdjęć architektonicznych Jerzy Wciorka, zdobywca pierwszej nagrody. Jego „Wawel", to sylweta miasta z doskonale wydobytą perspektywą powietrzną. Celowe umieszczenie na pierwszym planie, w lewym rogu, ciemnego fragmentu budowli, jeszcze bardziej podkreśla wieloplanowość i dal. „Z lotu ptaka" tegoż autora, jest nie gorszą pracą — bardzo ciekawym, śmiałym ujęciem architektury po przekątni — wyróżniającym się jednocześnie dobrze wypracowanym światłocieniem.

Najlepszymi pracami Henryka Marcinkowskiego, są „O zmierzchu" i „Niedzielny poranek" — obie nagrodzone drugą nagrodą. Pierwsza — świetnie oddaje falisty pej-

zaż z ciekawym podkreśleniem plamy jasnego obłoku, potęgującej nastrój zmierzchu, druga o temacie na pozór banalnym lecz bardzo trudnym ze względu na liczne i różnorakie elementy kompozycyjne i konieczność uporządkowania rozległych walorów świetlnych. Szkoda tylko, że w licznych pozostałych pracach tegoż autora, daje się zauważyć szereg niedociągnięć technicznych. Znacznie korzystniej wypadłaby ocena jego dorobku gdyby większą wagę zwrócił na jakość prac, niż na ilość.

Trzecią nagrodę uzyskał Andrzej Hubert za pracę pt. „Katedra". Jest to wspaniałe rozwiązanie tematu bardzo trudnego pod względem światłocienia. Ukazując nieprzejaskrawione światła autor potrafił zachować i utrwalić szczegóły kompozycyjne w najgłębszych cieniach. Pracę tę, cechuje spokój i monumentalność.

Do ciekawych prac, należy zaliczyć również „Słoneczną symfonię" i „Wnętrze świątyni" Rozpendowskiego, który bodaj że najlepiej spośród innych autorów uchwycił urok rozświetlonych słońcem tak różnorodnych wnętrz. Nie można pominąć tu pracy Jerzego Szmidta „O zmroku", w której autor uzyskał bardzo ciekawe efekty „malarskie", tworząc obraz w kompozycji wyłącznie walorowej i to dobrze walorowej. Niestety gładka ściana na drugim planie robi wrażenie górskiego jeziora psując perspektywę i rzeczywistość obrazu. A szkoda.

Portret na tym pokazie reprodukowany był słabo. Poza ciekawym „Kułakiem" Adama Hahna (któremu należy zarzucić zbytnie przerysowanie białej koszuki na pierwszym planie) i poprawnym portretem „Basi" Andrzeja Huberta, reszta nie wykracza za przeciętne zdjęcia amatorskie i to często o charakterze osobistej pamiątki. Daje się zauważyć, że o ile architektura, pejzaż i w ogóle tematy martwe są ujmowane bardzo dobrze, o tyle połączenie ich z człowiekiem oraz sam człowiek jako temat, wypadły znacznie gorzej. Nie odnosi się to do obrazu pt. „Pożar" Dłużniewskiego, który na tle dobrze skomponowanego, palącego się wnętrza domu, ciekawie uchwycił pracę strażaków gaszących ogień, ładnie wyrobionym strumieniem wody.

Jak już wspomniałam na wstępie, wystawę tę należy uważać za udaną. Szereg prac z niej mogłoby zasilić najbardziej reprezentacyjne wystawy fotograficzne i to artystyczne.

W odniesieniu do czasu pracy tego ośrodka, osiągnięcia te należy przypisać dobrze zrozumianej pracy zespołowej i właściwemu jej kierowaniu przez Kolegę Bronisława Schlabsa, członka i łącznika Koła z poznańskim Oddziałem P. T. F., który dopomógł wybitnie w zorganizowaniu pracy odznaczającej się czystością a przede wszystkim uczciwie fotograficzną starannością obróbki technicznej, co jak wiadomo jest podstawowym warunkiem uzyskania dobrej fotografii.

W pełnym rozkwicie naszej poznańskiej twórczości fotograficznej powstanie tak silnego i dobrze zapowiadającego się Koła Fotograficznego dowodzi, że ośrodkowi naszemu nie grozi wyczerpanie, lecz ma on przed sobą uzasadnione perspektywy dalszego jeszcze pełniejszego rozkwitu.

RYSZARD WIKTOR SCHRAMM

VI. Gnieźnieńska Wystawa Fotografiki

Żywotny i sprawny jest niewielki Oddział Gnieźnieński P. T. F. Jego doroczne wystawy zdobyły sobie należne uznanie i stałych wystawców i odgrywają dużą rolę propagandową. Otwarta ostatnio VI. Gnieźnieńska Wystawa zgromadziła 112 prac 71 autorów z całego dosłownie kraju. Wystawa podana jest bardzo starannie i ze smakiem, w ramach, za szkłem i od pierwszego rzutu oka robi bardzo dodatnie wrażenie. Wybija się kilka prac w najlepszym gatunku znanych fotografików, między których coraz pewniej zaczynają wkraczać młode siły — z drugiej strony widać sporo prac autorów początkujących, niezłych wprawdzie, ale wyraźnie borykających się jeszcze z należytym wykorzystaniem światła, trudnościami kompozycyjnymi, technicznymi i — materiałowymi. Tematycznie obserwuje się dużą „modę" na zdjęcia góralskie.

Z autorów gnieźnieńskich na pierwsze miejsce wysuwa się bezapelacyjnie niezwykle płodny Kazimierz Konieczny trzema pięknymi pracami zimowymi. Największe wrażenie robi może „W śnieżnej pościeli" urzekające olbrzymimi masami świeżego śniegu. Powtarzający się motyw trójkątnych szczytów dachów, wprowadzająca w głąb ścieżka przecięta długimi cieniami drzew, stwarzają piękny i głęboko nastrojowy obraz. Pewnym minusem jest może zbyt silny cień na pierwszym planie no i — niedostrzegalne zresztą zrazu — druty w prawym górnym rogu. Piękną i bez błędów pracą jest również spokojny obraz „W zimowej stolicy Polski"; słabszy nieco, zarówno technicznie jak i oklepanym tematem — „Las pod Krokwią". Dobre są obydwie prace A. Bielawskiego — zarówno spokojni ładnie skomponowani „Wędkarze z nad Prosny" jak i wzorowa architektura „Teatru w Kaliszu" (dodałby obrazowi lepszy sztafarz). Prace S. Kubackiego są spokojne zarówno w tematyce jak i technice. Miłe wrażenie robi ładnie ujęty „Śpiący Tuptuś", natomiast ciekawe a trudne, „Zimowe studium" zyskałoby na soczystym opracowaniu. Z ciekawych zdjęć rekonstrukcji Biskupina W. Gawrycha szczególnie przedstawiające większy wycinek grodu jest dobrym i oryginalnym obrazem. Natomiast A. Koperski i Z. Różański potknęli się na trudnych, choć ciekawych i aktualnych tematach. Trzeba już nie lada artyzmu, żeby tego rodzaju prace zagrały światłem i życiem. Również „Lepienie naczyń" S. Karpińskiego nie jest pozbawione wad w układzie rąk i rozkładzie plam (odrywająca oczy ciemna plama u góry). Nieco szare w tonie zdjęcia górskie K. Łacińskiego nie wyrastają ponad przeciętność. Dosyć udaną pracą jest natomiast „Schronisko górskie" Ludmiły Macioszek, która z nieciekawej sylwetki schroniska na Kalatówkach potrafiła skomponować wcale niezły obraz. E. Szajek dał dobre „Snopowiązałki w akcji" i nastrojowe „Żniwa", natomiast jego „Przodownik" stracił dużo przez zbyt twarde opracowanie. Twardość zaszkodziła również ciekawej pracy W. Taczaka „Dąb". Jego „Gość" przyjemny i dobry w pomyśle razi ujęciem z nieco za wysokiego punktu, przez co uzyskujemy nieprzyjemną dla oka rozbieżność linii ku górze.

Z autorów pozagnieźnieńskich ładne prace dał J. Adam (Gdańsk—Wrzeszcz), chociaż jego „Giewont" zamykający ostatni plan nie jest treścią obrazu, jak możnaby sądzić z tytułu. Ze zdjęć A. Brydackiego (Bielsko—Biała) lepsze jest ładnie skomponowane „W marcowym słońcu", nie oddające jednak struktury oświetlonego słońcem śniegu, natomiast „Owce" są słabo opracowane w brzydkim niedowołanym tonie. J. Grygiel (Łódź) dał przyjemny obraz „Na wczasach" ujmujący śmiałą kompozycją i oryginalnością modelu. Jego dobre w charakterze „Rozlewisko" ma nieco pusty przedni plan. W pracy A. Kłosa (Białogard) „Świat pracy słucha koncertu" nie-st ty dyrygent, będący najmocniejszą postacią, „ucieka" zupełnie z obrazu. Razi również przecięcie jego głowy ostrymi liniami tła. Izochelia B. Lachowicza (Sieraków) „Macierzyństwo" nie jest udana. Dobra jest sama głowa pochylonej kobiety, natomiast dziecko i trzymające je ręce stanowią niezrozumiałą gmatwaninę robiącą nienaturalne i wręcz nieprzyjemne wrażenie. „Lektura" M. Lecha (Wrocław) jest jedną z najlepszych prac na wystawie. Doskonałe jest skupienie uwagi na postaciach czytających mężczyzn umiejętnie wykorzystanym ostrym światłem — rozpraszają je niepotrzebnie zbyt jasne plamy liści w spokojnej górnej części obrazu (przyciemnić!). A. Mysińskiego (Kraków) „W tatrzańskim lesie"

robi duże wrażenie piękną kompozycją (lepszą niż w b. podobnej pracy tego autora na wystawie fotografii przyrodniczej w Poznaniu) i grą świateł. Pewną wadą jest zbytnie „wyrastanie" pnia najbliższego drzewa z ramy obrazu. Z prac J. Myszkowskiego (Poznań) znacznie lepsza jest nastrojowa „Prośba" — natomiast „Z Bukowiny" — chaotyczne. Znany „Kwartet" M. Myszkowskiego (Poznań) odznacza się świetną kompozycją, natomiast „Górski przyjaciel" nie podoba mi się. Nadużywanie osłabiacza nie daje dobrego efektu w zdjęciach w plenerze. Ładną pracą jest — nieco za ciemny w całości — „Wędkarz" H. Nowego (Gdańsk) z pięknymi refleksami na wodzie. Prace F. Obrąpalskiej (Poznań) są klasą dla siebie. W „Nadciągającej burzy" należałoby może nieco przyciemnić białą plamę chaty odrywającą uwagę od wspaniałego nieba. „Nad Wartą" St. Poradowskiego sprawia zupełnie egzotyczne wrażenie (prawdopodobnie wskutek zbyt twardego opracowania). Piękne krajobrazy F. Sikorskiego (Poznań) świadczą o ciągłym rozwoju jego talentu. Doskonałe jest jesienne „W Pieninach" z przymglonymi, dalekimi plamami górskimi. „Nad morzem mgieł" fascynuje zarówno kapitalnym niebem jak pięknym dołem z wyjątkowo dobrym sztafarzem — niestety dół i góra niebardzo się trzymają razem. Upozowane „Pod reglami" — słabsze. Pełne wyrazu są delikatne „Mgły nad jeziorem" M. Stamma (Poznań) z rozchodzącymi się daleko na wodzie kręgami fal. Dużą siłą i wyrazem odznacza się praca B. Schłabsa (Poznań) „Nad morzem". Świetne są naturalne postacie dziewczynek w wietrzny dzień — troszeczkę brak im powietrza przed obróconymi w bok twarzami. Mocną pracą są — również znane — „Maki" A. Sheybala (Gliwice) — uciekający w dal wał maków pod wałem chmur. Mimo zbieżności linii na krawędzi obrazu dzięki dobrej kompozycji walorowej nie mamy zupełnie wrażenia uciekania wzroku poza ramy. Trochę niewyciągnięty technicznie mały obrazek B. Włoskówny (Września) „Powrót od pracy" zdradza duże zacięcie i dobre oko autorki. Z obrazów W. Zubrzyckiego (Sopot) bezwzględnie najlepszy jest piękny zimowy „Tatrzański potok" bardzo plastyczny i z dobrym światłem.

Chętnie powraca się po kilkakroć do tej miłej i ładnej wystawy. Widać przy tym, że obok pokazu dojrzałych talentów jest ona również dobrą szkołą początkujących których obrazy z pewnością jeszcze nieraz nie tylko na gnieźnieńskich wystawach będziemy oglądać. Oddziałowi Gnieźnieńskiemu za jej zorganizowanie należy się pełne uznanie.

Poznań, 3 grudnia 1952 r.

ZBIGNIEW WYSZOMIRSKI

Gotowe preparaty fotograficzne

(dokończenie)

RODINAL - wywoływacz. (AGFA-RODINAL-Entwickler)

Rodinal jest od wielu już lat znanym, wypróbowanym i cenionym wywoływaczem uniwersalnym dającym delikatnie stonowane i harmonijne negatywy. Wynalazcą Rodinalu był w roku 1891 dr Momme Andresen. Rodinal odznacza się doskonałą trwałością. Produkowany jest w bardzo stężonych roztworach, trwałych przez długi okres nawet w rozpoczętych, niepełnych butelkach. Wytrącająca się podczas długiego przechowywania biała sól, jak i ciemne zbrunatnienie płynu nie wpływają nawet w najmniejszym stopniu na zdolność wywołującą tego wywoływacza.

Sposób użycia:

Do użycia Rodinal należy rozcieńczyć. Rozcieńczając w stosunku 1 : 2 (czyli 1 część Rodinalu i 20 części wody) otrzymujemy wywoływacz szybko pracujący, nadający się do większości prac. W mniejszym rozcieńczeniu (1 : 10 — 1 : 15) Rodinal wywołuje szybciej i bardziej kontrastowo, w większym natomiast rozcieńczeniu, (1 : 30 — 1 : 40) pracuje wolniej i bardziej miękko. W tym rozcieńczeniu stosowany jest też do wywoływania drobnoziarnistych filmów leikowych.

W większych rozcieńczeniach Rodinal nadaje się do wywoływania negatywów niedoświetlonych, i daje możność maksymalnego wykorzystania czułości emulsji negatywowej.

Roztwory wywoływacza rozcieńczone, są przy dopływie powietrza bardzo nietrwałe. Znaczy to, że trwałość jego jest największa tylko przy roztworach stężonych.

Czas wywoływania:

mat. negatywowy	w miskach lub koreksie rozc. 1 : 20	w basenie (tanku) rozc. 1 : 40	rozc. 1 : 40
dla negatywów o czułości 17/10 DIN (typ Isochrom i Isopan F)	5—6 min	10—12 min	12—15 min
dla negatywów małoobrazkowych (typ Isopan FF, F, SS)	6—8 min	8—12 min	10—15 min

AGFA METOL-HYDROCHINON. Wywoływacz w roztworze.

Jest to uniwersalny, szybko pracujący wywoływacz o dobrej sile krycia. Produkowany jest w roztworach stężonych i pakowany w butelkach zawierających 1/4, 1/2, i 1 litr roztworu.

Sposób użycia:

Dla normalnego wywołania negatywów, używa się rozcieńczenia w stosunku 1 : 5, a czas wywoływania wynosi wówczas przy 18° C, 5 minut. Przy negatywach prześwietlonych, należy użyć rozcieńczenia tylko z 2—5 częściami wody. W takim wypadku należy też dodać na 100 ccm wywoływacza, 2—3 ccm dziesięcioprocentowego roztworu bromku potasowego. Przy negatywach niedoświetlonych należy roztwór rozcieńczyć 8 częściami wody i odpowiednio dłużej wywoływać.

Przy wywoływaniu papierów fotograficznych, stosuje się następujące rozcieńczenia:

gatunek papieru	papier bromowy	papier stykowy biały	papier stykowy chamois
rozcieńczenie	1 :2	1 : 2	1 : 3
czas wywoływania	1½—3 min	1 min	1—2 min

W roztworze skoncentrowanym, przy temperaturze poniżej — 5° C może wytrącić się osad, który jelnak przy podgrzaniu na 25° C, po 10—12 godzinach ponownie rozpuszcza się.

AGFA GLICYNA. (AGFA-Glycin-Entwicklerlösung).

Glicyna jest substancją wywołującą bardzo czysto i klarownie. Produkowana jest przez Agfę w roztworach skoncentrowanych i pakowana w butelkach zawierających 1/4, 1/2 i 1 litr roztworu.

Sposób użycia:

Do użycia, roztwór stężony miesza się z 4—5 częściami wody. Wywołane w glicynie negatywy, odznaczają się dobrym kryciem, przy równoczesnej klarowności i harmonijności. Czas wywoływania w miskach wynosi 6—7 minut, w tankach-basenach 7—9 minut, przy 18° C. Glicyna

jest bardzo czuła na różnice temperatury, dlatego należy przestrzegać 18° C.

Glicynę można również używać do wywoływania papierów fotograficznych. Używa się wówczas takie same rozcieńczenie, zaleca się jednak dodanie na każde 100 ccm wywoływacza, 2 ccm dziesięcioprocentowego roztworu bromku potasowego.

EIKONAL. Wywoływacz. (AGFA EIKONAL-Entwickler).

Jest to wywoływacz przeznaczony głównie do wywoływania papierów, dając ton czysto czarny. Taki sam przyjemny ton daje na diapozytywach. Używany bywa też — chociaż rzadziej — do wywoływania negatywów. Produkowany jest w roztworach silnie stężonych, i pakowany w butelkach zawierających 1/4, 1/2 i 1 litr wywoływacza.

Sposób użycia:

Przy wywoływaniu papierów fotograficznych stosuje się rozcieńczenie 1 : 7—1 : 8. Czas wywoływania wynosi wówczas 1—2 minut. Załączona tabela informuje nas o uzyskaniu różnych tonów. Dla materiału diapozytywowego, stosuje się rozcieńczenie 1 : 6.

Jak już wspomniano, Eikonal stosowany jest też do wywoływania negatywów. Jedną część wywoływacza należy wówczas rozcieńczyć dwunastoma częściami wody. Przy temperaturze 18 C, czas wywoływania wynosi wówczas 4—6 minut.

Eikonalu nie wolno używać w temperaturze przekraczającej 22 C, gdyż zawiera on wodorotlenek potasowy, który w podwyższonej temperaturze powoduje spływanie żelatyny i powstawanie niepożądanego dymku. W temperaturze poniżej — 5 C w stężonych roztworach może wytrącić się osad, który jednak po podgrzaniu do 25 C po 10—12 godzinach przechodzi ponownie w roztwór.

NEUTOL. Wywoływacz. (AGFA NEUTOL-Entwickler).

Jest to uniwersalny wywoływacz stosowany do wywoływania papierów, dający odcienie czysto czarne. Pakowany jest w zestawach na 1 litr 2½ i 10 litrów. W każdym zestawie znajdują się dwie substancje w formie stałej, oznaczone literami A i B.

BLAUTOL. Wywoływacz. (AGFA BLAUTOL-Entwickler).

Jest to wywoływacz do papierów, specjalny, dający odcienie (tony) niebiesko-czarne). Paczkowany jest podobnie jak Neutol.

Sposób użycia wywoływaczy NEUTOL i BLAUTOL:

Część oznaczoną literą A rozpuszcza się w wodzie podgrzanej do 30—45 C i to w następującej ilości, zależnie od wielkości zestawu.

zestaw na	1	2½	10 litrów wywoływ.
część A rozpuścić w	3/4	2	7½ litrach wody

Następnie dodaje się część B, płyn stale dobrze mieszając. Po dopełnieniu wodą do oznaczonej na zestawie ilości i ostudzeniu do 18 C wywoływacz jest gotowy do użycia.

Wywoływacze Agfv NEUTOL, BLAUTOL, są podobnie jak EIKONAL wywoływaczami przeznaczonymi do wywoływania papierów fotograficznych. Najlepsze wyniki dają przy czasie wywoływania 50—60 sekund dla papierów stykowych i 1½—2 minut dla papierów bromowych, przy 18 C. Omawiane wyżej wywoływacze posiadają specjalne dodatki chroniące papier przed zżółknięciem zszarzeniem podczas dłuższego wywoływania (np. 5 minut).

Podana niżej tabela orientuje nas o tonie strątu srebrowego, jako możemy uzyskać stosując poszczególne wywoływacze:

Rodzaj papieru

Wywoływacz stykowy biały stykowy chamois bromowy biały bromowy chamois

NEUTOL czysto czarny ciepło czarny czysto czarny brunatno-czarny

BLAUTOL niebiesko-czarny brunatno-czarny czysto-czarny brunatno-czarny

EIKONAL czysto czarny ciepło czarny czysto czarny ciepło czarny

mgr Z. W.

MIXER

O fotografii w filmie amatorskim

Podstawowym elementem w twórczości amatorskiej w zakresie filmu i jedynym nieomal środkiem wyrazu w pełni dostępnym przeciętnemu amatorowi — jest *artystyczna fotografia.* Takie twierdzenie wynika z pobieżnego choćby zestawienia warunków w jakich pracuje filmowiec-amator, z możliwościami produkcyjnymi jakiejkolwiek wytwórni filmowej. Oczywistym jest fakt, że w twórczości jednoosobowej niesposób sprostać zadaniom, wykonywanym w produkcji przez sztaby wysoko kwalifikowanych specjalistów — lecz i w pracy zespołowej, opartej na kilku- czy kilkunastoosobowym kolektywie, gdzie zasadnicze procesy twórcze przebiegają podobnie, odpowiadając w pewnym zakresie analogicznym procesom w filmie zawodowym — nie pokonują amatorzy (w istotnych dla tego zagadnienia aspektach) dystansu dzielącego ich od normalnej produkcji. Dystans ten — zdeterminowany zresztą w założeniach samej instytucji amatorstwa i niejednokrotnie z dumą przez amatorów podkreślany — tłumaczy się w dużej mierze różnicą w podstawach kalkulacji, opartej w jednym wypadku na eksploatacji, w drugim — na prywatnej (zwykle — niebogatej) kieszeni amatora lub dotacjach ze strony państwa. Konsekwencją tego stanu rzeczy są wszystkie dalsze momenty, nadające specyficzny charakter twórczości amatorskiej. A więc: stan bazy technicznej (szczególnie żałosny w zakresie sprzętu laboratoryjnego i kamer rejestrujących dźwięk) czy raczej — mówiąc poważnie — jej brak; znikome możliwości w dziedzinie scenografii; trudny dostęp do zawodowego aktorstwa a co za tym idzie — filmy bezaktorskie lub dyskwalifikujące się poziomem gry aktorskiej; ignorancja amatorów w zakresie podstawowych wiadomości z dziedziny dramaturgii, scenariopisarstwa, operatorki etc., wywołana brakiem literatury i kwalifikowanych instruktorów czy wykładowców; itd. itd. Czy znaczy to, że twórczość amatorska skazana jest na zawsze na dyletantyzm w złym stylu, na techniczny prymityw i żałosną wegetację na marginesie działalności tych czy innych organizacji?

Wydawałoby się że najprostszą formą pomocy byłoby otwarcie drogi filmowi amatorskiemu do eksploatacji. Tak jednak nie jest. Pomijając moment możliwości realizacji tej koncepcji, należy stwierdzić, że byłoby to sprzeczne z zasadniczymi założeniami ruchu amatorskiego. Znakomity postępowy dokumentarzysta angielski, niedawno zmarły Robert Flaherty powiedział kiedyś, że „amator jest nadzieją sztuki filmowej", ponieważ „jego oczy są widzące *a jego serce wolne od komercjalnych rozważań*"[1]). Rozwijając jego myśl można by dodać: eksploatacja — choć stanowi szczyt marzeń każdego amatora — jest antytezą amatorstwa. Amator eksploatujący swoje filmy przestaje być — w czystym tego słowa znaczeniu — amatorem.

Z drugiej jednak strony film amatorski jest dziedziną twórczości amatorskiej wymagającą znacznych inwesty-

---

[1]) „Film für Alle", R. V, nr 5, str. 125.

cji, przede wszystkim w dziedzinie sprzętu. Jakże często prymityw środków technicznych krępuje inwestycję amatora, decyduje o niskim poziomie artystycznym produkcji. Wszystkie te trudności, z jakimi walczą nasi amatorzy- filmowcy mogłaby usunąć racjonalnie pomyślana pomoc ze strony państwa, prowadzona przez organizacje czy kluby, ukonstytuowane na nowych, dostosowanych do dzisiejszych potrzeb warunkach. W reorganizacji ruchu amatorskiego zainteresowany jest — jak to wynika z różnych wypowiedzi na łamach prasy[2]) — Centralny Urząd Kinematografii, wiążący z tym faktem pewne nadzieje pro domo sua. C. U. K. — jak się już daje wyczuć dziś — chciałby widzieć w amatorach przyszłych pracowników twórczych filmu i stąd można wnioskować, że program działalności nowej, mającej powstać organizacji przewidywać będzie w szerszym — niż to się obserwuje dzisiaj — zakresie wszechstronne szkolenie, tak teoretyczne, jak praktyczne. Należy przypuszczać, że w tych pięknych czasach otworzą się przed amatorem nowe możliwości, że udostępni mu się minimum środków technicznych, koniecznych do twórczej pracy. Na razie jednak musi on rezygnować z wypowiedzenia się w wielu typowych kategoriach sztuki filmowej, musi rezygnować z całego bogactwa jej środków wyrazu na korzyść fotografii. Bezsprzecznie, i w tej dziedzinie, wymagającej jedynie — pomijając oczywiście indywidualne kwalifikacje amatora — najprostszego choćby sprzętu zdjęciowego, mogą powstać pewne trwałe wartości — nie mówiąc o tym, że stage operatorski — to pierwszy etap „kariery" każdego amatora. Znak równości między fotografią a operatorką położyłem w poprzednim zdaniu świadomie, bo mówiąc o fotografii mam na myśli fotografię filmową z jej specyficzną estetyką i techniką. Z tej odrębności zdają sobie amatorzy sprawę zwykle prędko, często już po pierwszym zetknięciu się z kamerą, lecz nie zawsze obserwacje te i wyciągnięte z nich wnioski prowadzą na właściwą drogę. Spróbujmy zatem przyjrzeć się bliżej realizacji przytoczonego na wstępie postulatu artystycznej fotografii w filmie amatorskim.

Pierwsze kroki

W jednym z oddziałów Polskiego Towarzystwa Fotograficznego sekcja filmowa zorganizowała cykl referatów z zakresu historii filmu. Po pierwszej prelekcji — które odbywały się w ramach cotygodniowych zebrań — padł w dyskusji ciekawy głos: ktoś przyrównał początki sztuki filmowej do pierwszych kroków amatora. Parabola wypadła niezwykle efektownie i trafnością obserwacji wywołała śród zebranych wielkie podniecenie. Obecni na sali amatorzy przypominali w tej chwili uczestników seansu spirytystycznego, nawiązujących „osobisty kontakt z zaświatem": poczuli się włączeni w nurt dziejów kinematografii, dotknął ich palec Zecci i Lumière'a! Autor atrakcyjnej wypowiedzi zestawił podkreślany niejednokrotnie w literaturze fakt dążności pierwszych twórców filmowych do zaspokojenia prymitywnej żądzy oglądania życia w ruchu z analogicznym zjawiskiem w działalności amatora. Stwierdził on mianowicie, że amator uzbrojony po raz pierwszy w nową władzę zaklętą w kamerze filmowej nie próbuje nawet podporządkować jej dyscyplinie artystycznych zamierzeń, lecz oszołomiony nią angażuje się bez reszty w bezmyślną eksploatację wszelkich przejawów ruchu w otaczającym go świecie. Na tym stopniu wtajemniczenia nie ma żadnych praw ni rygorów, niema aspektów twórczych. Jest tylko nowoodkryty, nie przeczuwany dotąd żywioł — ruch.

Wypowiedź ta jest o tyle instruktywna, że pochodzi z ust amatora. Z perspektywy pewnego doświadczenia dojrzał on jałowość swych pierwszych filmów, wypełnionych rozbrykanymi końmi, pociągami pędzącymi znikąd i postaciami ludzkimi poruszającymi się żywo lecz bez głębszego uzasadnienia. W tym okresie działalności — nazwijmy go wstępnym — omija amator wszelkie, chociażby najciekawsze motywy o charakterze statycznym, nie próbując nawet wyrazić ich przy pomocy środków filmowych. Tym się tłumaczy fakt, że w pierwszych filmach amatora nie widzimy prawie wcale krajobrazu, który tak chętnie wprowadzają zaawansowani, czyniąc go niejednokrotnie głównym bohaterem swych opowieści. Nie należy stąd wysnuwać wniosku, że początkujący amator — wzorem niektórych teoretyków kina — przystępuje do działalności z jakąś dynamiczną koncepcją sztuki filmowej. To nie wyrozumowane stanowisko, lecz żywiołowe pragnienie zastosowania nowoodkrytej zdolności rejestracji i reprodukcji zjawiska ruchu. Gdy mija zachwyt nad cudownością wynalazku i owa zdolność powszednieje, przestaje ona być celem samym w sobie. Staje się technicznym i artystycznym środkiem wypowiedzenia pewnych treści. Postawa amatora udoskonala się: od kuglarstwa ku zwolna budzącej się świadomości twórczej.

W tym okresie własna praktyka, własne obserwacje przestają już wystarczać. Amator szuka sprawdzianu swych osiągnięć i kwalifikacji w doświadczeniu innych zaczyna (tak!) chodzić do kina, sięga po literaturę. Odczuwa potrzebę związania swych nieudolnych — jak sam sobie zdaje sprawę — prób z jakimś zewnętrznym nurtem o powszechnym charakterze, odniesienia ich do jakiegoś doskonałego, reprezentującego pewien system normatywny układu. Kino, to samo kino, które jeszcze miesiąc czy tydzień temu obiecywało tkliwe wzruszenie lub dreszcz emocji w szeleszczącej papierkami sali, z miejsca rozrywki awansuje do roli akademii! Wtedy, w czasie kolejnych takich seansów — seminariów następują odkrycia. Na przykład: amator spostrzega nagle, że ujęcie — element, może nawet przez niego wyodrębniany w filmie, lecz nie analizowany dotąd — to przecież nic innego, jak odcinek taśmy zawartej między momentami włączenia i wyłączena biegu kamery. W ten sposób dochodzi sam do definicji: kino dostarcza mu materiału o praktyka amatorska uzbraja w doświadczenie, jakiego brak przeciętnemu widzowi. Później uświadamia sobie klasyfikację ujęć, celowość stosowania tych czy innych planów, w końcu — sprawdza wartość swych spostrzeżeń w literaturze. Z tej pozycji w stronę rozbrykanych koni i pędzących pociągów, szalejących na pierwszych metrach zużytej przez niego taśmy, patrzy z uśmiechem zażenowania.

Stopnie wtajemniczenia

Już poprzednio użyłem raz określenia „wtajemniczenie". Nie przypadkowo. Obserwujemy je zresztą również w fotografice, choć w mniejszym stopniu. Gdybym się chciał wykpić żartem, wskazałbym na scenerię, w jakiej się odbywa najważniejszy w procesie powstawania obrazu etap — obróbka pozytywu. · Powiedziałbym: spójrzcie na tę postać majaczącą w mroku pracowni, wykonującą jakieś tajemnicze ruchy przy nikłym świetle czerwonej żarówki! Czy to nie czarnoksiężnik?

Ingerencja mechanizmu kamery i zjawisk fizyko-chemicznym w proces twórczy stawia fotografika przed koniecznością poznania krain leżących daleko poza terytoriami muz. Korekcja objektywu, mechanizm migawki szczelinowej, temperatura wywoływacza — problemy z całą pewnością nie artystyczne zajmują miejsce równorzędne z zasadami perspektywy czy kompozycją obrazu. A że wiedza fotografika nie jest doskonała, tzn. nie wyczerpuje zakresów poszczególnych dyscyplin, lecz ogranicza się zwykle do koniecznych mu w pracy elementów fotochemii, mechaniki czy optyki — przypomina więc pewne wtajemniczenie. Fotografia i fotografika kontaktują zresztą z tak wielu dziedzinami nauk ścisłych, że nie sposób, by fotografik — uprawiający swą sztukę często na marginesie zajęć zawodowych — wszystkie je zgłębił.

Podobną korelację tych samych dwu nurtów — artystycznego i technicznego — wzbogaconych o nowe aspekty znajdziemy w filmie. Przy czym, o ile w filmie zawodowym, wobec działalności wieloosobowej, przestrzega się ścisłej specjalizacji, wprowadzając zasadniczy podział na dwie grupy: pracowników twórczych i techników, w obrębie zaś tych grup dzieląc zadania między scenarzystę, reżysera, operatora i scenografa z jednej strony, a laboranta kopistę i technika oświetlenia z drugiej — o tyle amator skazany jest wyłącznie na własne siły. I tu znowu — choć w wyższym, niż w fotografice, stop-

[2]) Np. „Film", nr 13 (z dn. 30. 3. 1952 r.) str. 12.

niu — rozległość i perspektywy piętrzących się przed amatorem-filmowcem zagadnień wykluczają możliwość gruntownego ich zgłębienia przez jednego człowieka w kategoriach odpowiadających im dyscyplin naukowych. Znowu erudycja amatora polega na bardzo kwalifikacjami ograniczonej penetracji pewnych gałęzi wiedzy technicznej. Ten ściśle praktyczny, utylitarny stosunek do studiowanego przedmiotu sprawia wrażenie *wtajemniczania się* amatora w mechanizm czysto zewnętrznych form procesu twórczego. Z podobną pogardą dla teoretycznej wiedzy swego mistrza podsłuchiwał niegdyś zapewne uczeń czarnoksiężnika jego zaklęć, podglądał gesty — przyświecał mu bowiem cel praktyczny: czynić rzeczy niezwykłe! Gdy zgromadzeni w mieszkaniu amatora goście wydają okrzyki zdumienia przed srebrnym prostokątem ekranu, na którym skoczek pełza nad poprzeczką z cierpliwością ślimaka a szklanki same napełniają się wodą gospodarz w ciemnościach zaciera ręce gestem zadowolenia: zaklęcie działa!

Pierwszy stopień wtajemniczenia — zobrazowany powyższym przykładem — w czysto mechaniczne możliwości kamery filmowej nie zawsze pociąga za sobą dalsze. Drogę rozwoju reguluje tu indywidualna dyspozycja.

Tak się zwykle dzieje, że do filmu amatorskiego trafiają ludzie spod znaków fotografiki amatorskiej. Okoliczność zresztą zrozumiała. Obserwujemy tu jednak fakt zastanawiający, nieoczekiwany: wytrawny fotografik, obsyłający swymi obrazami dziesiątki wystaw i konkursów, przystępując do działalności w dziedzinie filmu, nie tylko nie stara się wzbogacić swej wiedzy o nowe specyficzne dla fotografii filmowej prawa lecz nawet zapomina o tych, które w jego fotogramach obowiązywały z bezwzględną oczywistością, jak tabliczka mnożenia przy maturze. Wygląda to tak jak gdyby przeczył wszelkim związkom zachodzącym między tymi dwiema dziedzinami jego działalności artystycznej. Na jakiej podstawie? Z nie mniejszą, niż amatora bez praktyki fotograficznej, siłą urzeka go zdolność reprodukowania zjawiska ruchu. Ta właściwość kamery filmowej przesłoniła na długi czas jej niezaprzeczone pokrewieństwo z kamerą fotograficzną. Autor pięknych fotogramów cofa się do prymitywu swych pierwszych prób, by tę sama drogę rozwoju artystycznego odbyć po raz drugi w filmie.

Wyjaśniamy nieporozumienie z ruchem

W roku 1924 Karol Irzykowski pisał „...nie chodzi już o ruch rąk, nóg twarzy, drzew, wozów w pojedynczych scenach lecz o niewidzialny ruch scen między sobą..."[3] Mniej więcej w tym samym czasie do podobnego sformułowania dochodzi Eisenstein a rozbudowując je, tworzy swoją teorię montażu. W latach następnych pogląd ten był przedmiotem częstych sporów podlegał licznym modyfikacjom. Możemy jednak bez większego ryzyka przyjąć, że w zestawieniu film — fotografia *cechą wyodrębniającą dla filmu jest następstwo ujęć i ich współzależność*. Rozpatrując tę odrębność pod kątem mechanicznych możliwości kamery filmowej, wprowadzamy aspekt — nie estetyczny — a fizyczny.

Bawiąc przejazdem w Warszawie amator nakręcił kilka scen z budowy M. D. M-u, następnie kamerę z resztą nienaświetlonej taśmy schował do futerału. W kilka tygodni potem po powrocie do domu, przypomniał sobie o owych kilku niewyeksponowanych metrach taśmy i sfilmował w zbliżeniu np. swojego szwagra w czasie dokonywania wiosennych porządków w ogródku. W tle piękne cumulusy szwagier w stroju roboczym. Gdy te ujęcia znajdą się na ekranie w bezpośrednim sąsiedztwie, nikomu już nie wytłumaczysz, że szwagier nie jest jednym z budowniczych M. D. M.-u! „Ta właściwość — pisze Eisenstein — jest zawarta w fakcie że dwa jakiekolwiek rodzaju odcinki filmu po zestawieniu nieuniknienie tworzą nowe pojęcie, nową jakość powstałą z tego zestawienia."[4] Dopóki amator zachowuje postawę kolekcjonera i w czasie swych wędrówek z kamerą filmową zbiera materiał jak pocztówki do albumu — dopóty nie przekracza właściwej granicy, leżącej między fotografią a filmem. Oto drugi — obok pędzących pociągów i cwałujących koni — z grzechów głównych w amatorskim katechiźmie. Obydwa zresztą należą do grzechów młodości a ich nieobecność sygnalizuje wejście w dojrzałość okresu świadomej, zorganizowanej twórczości.

A na początku był scenariusz

Powyższe rozważania prowadzą w prostej drodze do wniosku, że niezbędnym etapem w procesie powstawania najprostszego choćby filmu — jest scenariusz. Jakakolwiek będzie jego forma: szczegółowy scenopis czy krótka dyspozycja w punktach — jest to pierwszy warunek celowości zamierzeń amatora. Nie sugeruję tu konieczności zachowania w twórczości amatorskiej wszystkich ogniw łańcucha: pomysł — scenariusz — scenopis — realizacja. Wprost przeciwnie! Wydaje mi się, że w pewnych wypadkach zdjęcia mogą nawet wyprzedzać w czasie scenariusz, o ile amator przystępuje do nich z pewną koncepcją, nasuniętą mu doraźnie przez określony wycinek rzeczywistości. Taka koncepcja jest już jak gdyby potencjalnym scenariuszem. W takim wypadku doświadczony amator po obejrzeniu wywołanego materiału redaguje scenopis robi konieczne „dokrętki" i dopiero wtedy montuje swój film który w efekcie sprawia wrażenie od początku do końca przemyślanej całości choć był kręcony w zasadzie pod impulsem przypadkowego zetknięcia się z tematem.

Wreszcie o... fotografii

Fotografia w filmie amatorskim z konieczności musi wyrażać wszystko. Musi wyręczać aktora, przesłaniać brak fabuły, naśladować muzykę, koić tęsknotę za dialogiem, a nade wszystko piękną i ciekawą formą przekonywać widza o atrakcyjności tematu lub słuszności postulowanych w filmie tez. Jeżeli założenia powyższe trącą formalizmem to na ich usprawiedliwienie zanotujmy fakt że twórczość amatorska wogóle — wskutek pewnych ograniczeń technicznych i artystycznych, wynikających z warunków produkcji, a więc istoty amatorstwa — w swych wyżej zorganizowanych przejawach ciąży zwykle ku formalizmowi. Oczywiście, piękna fotografia, jeżeli znajduje rzetelne uzasadnienie w treści i jeżeli tę treść wyraża w sposób realistyczny nie może być podstawą do opatrywania filmu epitetem „formalizm".

Amator otrząsnąwszy się z prymitywu pierwszych prób, myśląc poważnie o osiągnięciu drugiego stopnia wtajemniczenia, staje przed całym szeregiem problemów filmowej fotografii. Jakie prawa rządzą kompozycją klatki? wspólne z malarstwem i fotografiką, czy odrębne? Jaki wpływ na kompozycję obrazu ma ruch motywu w kadrze? Jak ten ruch organizować? Na czym polega zależność kompozycji sąsiadujących ze sobą ujęć? Jakie momenty regulują czas trwania ujęcia? itd. itd. Obok problemów ściśle artystycznych pojawiają się zagadnienia natury technicznej: dobór obiektywów, organizacja ruchów kamery, technika oświetlenia i w. i.

Odpowiedzi na niepokojące go pytania szuka amator w filmach kolegów, w kinie, literaturze i doświadczeniach płynących z własnej praktyki. Przy czym nie bez znaczenia jest fakt, że w poszukiwaniach tych zwykle towarzyszy mu wiernie... intuicja. Rozmawiałem kiedyś z kolegą który — nigdy z pewnością nic na ten temat nie przeczytawszy — wyłożył mi opartą na własnych spostrzeżeniach teorię ruchu filmowego w kadrze, idealnie przylegającą do poglądów przyjętych w literaturze. Wypadek bynajmniej nie odosobniony.

Kompozycja klatki

Jakże często termin ten staje się w praktyce amatorskiej pustym dźwiękiem frazesem bez pokrycia. Używa go się zwykle zbyt gorliwie, by pamiętać o treści. W krytyce filmu powtarza się jak uniwersalne zaklęcie, zagadujące każdą dziurę w dyskusji. „Kompozycja klatki nienaganna" — albo: „kompozycja klatki ciekawa, aczkolwiek..." Któż z nas nie zna tej piosenki?

Fotografia filmowa sięga nierzadko do tradycji malarstwa, korzysta z jego odkryć i praw. Podobnie foto-

[3]) Karol Irzykowski: Dziesiąta Muza, Kraków 1924 str. 199.

[4]) Sergiusz Eisenstein: O montażu, Przegląd Filmowy Nr 1—2 1951, str. 9.

grafika. Z drugiej strony właśnie fotografia dała malarzom zeszłego stulecia (impresjonistom) nowe widzenie zjawisk ruchu, tak jak później film wzbogacił je o nowe perspektywy („Entr'acte" René Claira)[5]). Fakt ten — nie wyczerpujący zresztą treści pojęcia odrębności filmowej fotografii — przytacza się często na dowód tworzenia przez film nowych obcych tradycjom malarstwa wartości.

Fotografik, uzbrojony w wiedzę o kompozycji obrazu, przystępuje do realizacji swego pierwszego filmu z lekkomyślną beztroską. Trudności nie każą na siebie czekać. Już po pierwszych próbach spotyka go rozczarowanie. Jego doświadczenie fotografika okazuje się niewystarczające już wobec niezmiennie poziomego układu formatu i stałego stosunku boków prostokąta klatki filmowej. Te warunki zdają się wykluczać pewne możliwości. Jak wyrazić strzelistość iglicy z W. Z. O. we Wrocławiu? Jak komponować portret, który tradycje fotografiki każą oglądać w formacie pionowym? Zaczynają się poszukiwania. Amator stosuje w pierwszym wypadku np. skrót perspektywiczny, w drugim stwarza sztucznie pionowy format, przesłaniając boki klatki rekwizytami. W efekcie: iglica wali się (bezgłośnie!) a portret ginie w chaosie poćwiartowanego kadru głowa staje się elementem równoznacznym z rekwizytem czy szczegółami dekoracji. Klęska? Tak ale nie ostateczna — z pomocą przychodzą nowoodkryte środki, ściśle filmowe. Obiektyw kamery długą panoramą od podstawy iglicy dosięgnie wysoko, zda się śród chmur, jej błyszczącego w słońcu wierzchołka a zróżnicowane oświetlenie planu uporządkuje hierarchię motywów portretu.

Z czasem format klatki przestaje być problemem. Amator zżywa się z nim. Mały prostokąt ujawnia nieprzeczuwaną pojemność wizualnej rzeczywistości i niezwykłą elastyczność w zetknięciu z jej różnorodną fakturą. Pojawia się nowa trudność.

Amator przywowił już sobie sztukę budowania obrazu, nauczył się umiejętnej gospodarki ograniczoną powierzchnią (czy przestrzenią?) kadru. Świat jako przedmiot oglądu mieści się teraz bez reszty w wizjerze kamery: amator nie „patrzy" nań lecz „kadruje". Światło jest mu posłuszne, płaszczyzny i bryły uległe, ale... Ale nie zawsze. Jest jeden wypadek, w którym wiedza o kompozycji obrazu nie wystarcza władza wymyka się z rąk: gdy motyw jest w ruchu! Jak podporządkować ruch zasadom kompozycji? Jak ten ruch organizować? Czy można komponować tak by — mimo tego, że obiekty znajdują się w nieustannym ruchu — ujęcie w każdej klatce, w każdym ułamku sekundy było bez zarzutu? Można — świadczą o tym osiągnięcia operatorów radzieckich[6]) — ale nie zawsze jest to konieczne. Instruktywna w tym względzie jest analogia z muzyką: w utworze muzycznym chwilowe zakłócenie harmonii jest dopuszczalne, o ile dysonans znajduje w następstwie rozwiązanie.

W praktyce amatorskiej stosuje się zwykle dwie zasady:

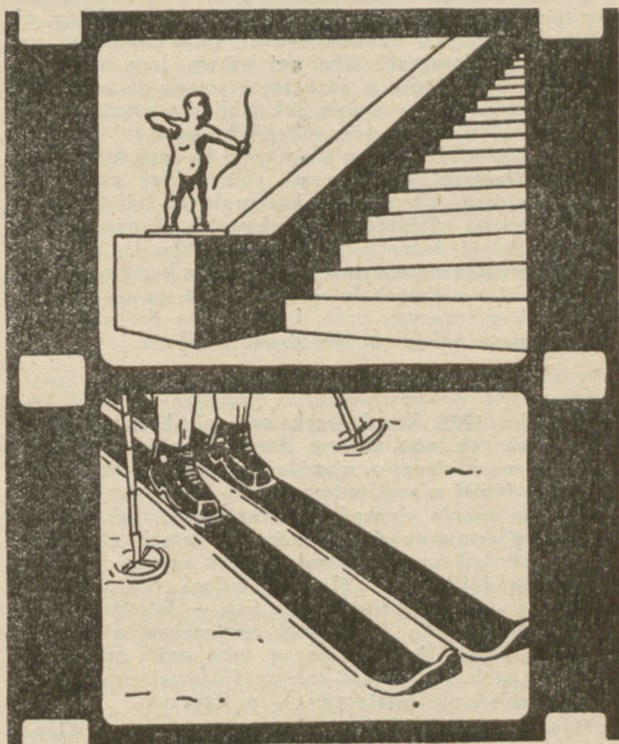
1. przemyśla się kompozycyjnie początkową fazę ujęcia i końcową, rezygnując z opanowania faz pośrednich[7])
2. w wypadku gdy ruch nie da się podporządkować prawom kompozycji lub nie można przewidzieć jego rozwoju, stosuje się szereg ujęć stwarzając przez to możliwość przemyślenia kompozycji obrazu dla każdego etapu rozwijającej się akcji z osobna.

Pierwszą zasadę ilustruje taki przykład: w klatce droga polna biegnąca w dłąb. Po drodze tej porusza się człowiek w kierunku do kamery. W pierwszej chwili ów człowiek kompozycyjnie jest elementem bez znaczenia — punkcik poruszający się leniwie na horyzoncie. Komponując klatkę, w pierwszej fazie ujęcia nie bierze się go pod uwagę. Stopniowo przybliżając się człowiek staje się jednak plamą przesłaniającą coraz to większą część kadru: równowaga pierwotnej kompozycji zostaje zakłócona. Wreszcie nadchodzi moment, gdy w kadrze widoczna jest głowa i ramiona człowieka a elementy pozostałe z pierwszej fazy ujęcia pełnią funkcję tła. Tu następuje cięcie. Uzyskaliśmy efekt realizujący treść pierwszej zasady.[8])

Druga zasada znajduje w praktyce amatorskiej zastosowanie znacznie powszechniejsze. W zetknięciu z motywem w ruchu amatorzy z reguły unikają długich ujęć[9]).

W opisanym powyżej wypadku większość amatorów postąpiła zgodnie raczej z drugą zasadą, wyłączając bieg kamery zanim sylwetka idącego człowieka osiągnie wymiar zakłócający stosunki kompozycyjne, i rozkładając dalszy rozwój akcji na szereg ujęć.

Zastanawiasz się, dlaczego film twój nie podobał się? dlaczego oglądanie jego męczy? Przecież każde ujęcie skomponowane jest logicznie i ciekawie oświetlenie plastyczne... Możnaby wprost wycinać poszczególne klatki i demonstrować na wystawach fotograficznych... Otóż to! Hic jacet lepus! Kolejność oglądania obrazów — na wystawie regulowana dowolnie przez zwiedzającego — w filmie narzucona jest nieodwołalnie każdemu widzowi przez n a s t ę p s t w o u j ę ć.



Umieściłeś obok siebie np. dwa ujęcia:
jedno skomponowane po przekątnej od lewego dolnego rogu klatki ku prawemu górnemu, drugie — od lewego górnego ku prawemu dolnemu. Takie antagonistyczne zestawienie widza szokuje, jest formalnym błędem. Podobnych środków używa się wyjątkowo w przypadkach.

---

[5]) Film zrealizowany w r. 1924 w Paryżu. Występ tancerki filmowej od dołu, przez płytę szklaną, na której się odbywał.

[6]) Por.: M. Romm: O budowie ruchu scenicznego, „Przegląd Filmowy" nr 11/12 — 1950 r., str. 39—43.

[7]) Ze względu na ograniczony zakres niniejszego szkicu pomijam tu zależność cytowanej zasady od charakteru ruchu odbywającego się, albo po torze równoległym do osi optycznej obiektywu, albo prostopadłym.

[8]) Podane zakończenie nie wyczerpuje rzecz jasna wszystkich możliwości rozwiązania tego ujęcia. Amator może np. kazać aktorowi minąć kamerę, uzyskując w ten sposób zakończenie identyczne w kompozycji z początkiem nastawienia. Może zatrzymać go przed obiektywem polecając mu jednocześnie (o ile znajduje to uzasadnienie dramaturgiczne) obejrzeć się za siebie, tak by w głębi widoczny był krajobraz a na pierwszym planie część głowy i ew. ramion aktora.

[9]) Niezależnie od przysłowiowej u amatorów oszczędności materiału i praw montażu.

w których chodzi o uzyskanie specjalnego efektu.[10]) Są to przypadki rzadkie, wyjątkowością swą potwierdzające regułę. Jeśli takie dwa ujęcia znalazły się w tym filmie w bezpośrednim sąsiedztwie tylko przez nieuwagę lub nieznajomość powyższego prawa, wywołają u widza wstrząs optyczny nieprzewidziany intencją autora i nieuzasadniony akcją.[11]) Uprzedzam twój zarzut: powiesz mi że to jest prawo montażowe — nie obowiązujące operatora. Ale czy operator w czasie dokonywania zdjęć nie powinien zwracać uwagi na sugestie montażowe płynące ze scenariusza? Czy materiał montażowy nie jest wynikiem pracy operatora? W warunkach amatorskich jakże często między operatorką a montażem można postawić znak równości: nie dochodzi w ogóle do cięcia taśmy, montaż odbywa się w kamerze (szczególniej, gdy amator pracuje na rewersji!) A specjalnie cenna powinna ci być znajomość tego prawa, jeśli przystępujesz do realizacji swych filmów bez scenariusza lub ze scenariuszem pozbawionym szczegółowego opracowania technicznego.

* * *

Dalecy jesteśmy od wyczerpania tematu, dalecy nawet od nakreślenia zasadniczego zarysu problematyki fotografii w filmie amatorskim. Nie leżało to zresztą w moich zamiarach. Pragnąłem jedynie by powyższe spostrzeżenia zwróciły uwagę Czytelnika na fakt że w naszym ruchu amatorskim — wbrew opinii licznych rąk — załamywaczy — ostatnie kilka lat przyniosło zasadniczy zwrot w kierunku zainteresowań: wyszliśmy z cieśni jałowych rozważań na temat wyższości Movikona nad Paillardem czy zachwytów nad urządzeniami technicznymi Kodaka-Speciala, przebyliśmy szczęśliwie kwarantannę prymitywnej wynalazczości w dziedzinie sprzętu itp. Ostatnie filmy niektórych kolegów tematy dyskusji i prelekcji, w dużej mierze obserwację tę potwierdzają. Uwaga amatorów zdaje się dziś coraz wyraźniej kierować w stronę zagadnień natury estetycznej. Nie bez znaczenia jest tu fakt zacieśniającej się współpracy między filmowcami a przedstawicielami fotografiki oraz doświadczenia pierwszych amatorskich kolektywów twórczych.

Może w tych słowach dźwięczy przedwczesny nieco optymizm? Może nie wszędzie i z nierówną siłą zjawisko to występuje? Są jednak ośrodki których osiągnięcia usprawiedliwiają optymistyczny ton powyższej wypowiedzi. Tym dotkliwiej odczuwa się w nich brak jednolitej organizacji reprezentującej interesy amatorów-filmowców odczuwa się potrzebę przywrócenia instytucji ogólnopolskich konkursów i zjazdów, konieczność wzajemnej wymiany doświadczeń.

---

[10]) Np. w pierwszej części filmu Beli Balazsa „Gdzieś w Europie" sekwencja z pociągami. Krzyżujące się w krótkich cięciach kierunki przebiegających przez klatkę pociągów w niezwykle dynamiczny sposób wyrażają chaos i grozę pierwszych dni po wkroczeniu Niemców.

[11]) Analogiczne zastrzeżenia stosują się również do innych „antagonistycznych" schematów kompozycyjnych, ujęć o ekstremalnie różnych „gęsościach" itp.

Z prasy

W czasopiśmie radzieckim „Sowietskoje iskusstwo" (Sztuka radziecka) z dnia 7. XI. br., w notatce pt. „Wystawa fotografiki", czytamy:

„Wczoraj w Moskwie, w Centralnym Domu Pracowników Sztuki, otwarto wystawę kolorowej fotografiki. W wystawie bierze udział przeszło stu fotomistrzów Moskwy, Leningradu Kijowa, Ałma Aty, Kaunasa Odessy i innych miejscowości, którzy przedłożyli ok. 300 prac.

Na wystawie eksponowane są prace, poświęcone historycznemu XIX zjazdowi Partii, otwarciu wołgo-dońskiego kanału imienia Lenina, gigantycznemu budownictwu na Wołdze i w Kara-Kumach. Szereg prac omawia temat przekształcenia przyrody, z dużą poetycznością pokazując cudowne pejzaże naszej Ojczyzny. Niektóre eksponaty wyraziście pokazują radziecką technikę w cechach (oddziałach)*olbrzymów przemysłowych, radosną pracę na polach kołchozowych szczęśliwe wczasy radzieckiej dziatwy, sport* i wiele innych.

Otwierając wystawę kierownik Gł. Zarządu Instytucji Sztuk Plastycznych Komitetu do Spraw Sztuki przy Radzie Ministrów ZSRR tow. Sysojew zaznaczył, że radzieccy fotomistrzowie osiągnęli nowe sukcesy. Teraźniejsza wystawa — w porównaniu z przeszłoroczną — jest tematycznie bogatszą, o wyższym poziomie artystycznym i szerszym kręgu autorów".

Prawnik - Fotografikom

Autorskie prawo majątkowe

Do ogólnego zakresu prawa autorskiego wchodzą, jak już wiemy dwie zasadnicze grupy uprawnień, a mianowicie, w/g terminologii nowej ustawy o prawie autorskim, są to: autorskie dobra osobiste oraz autorskie prawo majątkowe. Po naszkicowaniu istoty autorskich dóbr osobistych (Świat Fotografii Nr 29) trzeba z kolei omówić autorskie prawo majątkowe.

O prawie tym wspomniałem już wielokrotnie na łamach niniejszego działu gdyż wszystkie zagadnienia prawa autorskiego ściśle ze sobą łączą się i pozostają we wzajemnej zależności. Z tego więc względu większość spośród Czytelników posiada już pewien pogląd na istotę autorskiego prawa majątkowego. Teraz musimy się postarać o dokładniejsze jego sprecyzowanie. Dokonać tego należy już pod kątem widzenia nowej ustawy o prawie autorskim.

Na pojęcie autorskiego prawa majątkowego składa się całokształt uprawnień twórcy do gospodarczej eksploatacji jego dzieła. Uprawnienia te polegają głównie na prawie do wyłącznego rozporządzania utworem i, w związku z tym, na prawie do wynagrodzenia za wykorzystanie utworu, czyli na prawie do honorarium autorskiego.

Przez „wyłączne rozporządzanie utworem" należy rozumieć niczym zasadniczo, nie skrępowane prawo autora utworu do decydowania o jego wystawieniu publikacji itd.; do określania formy reprodukcji i warunków jakie winny być zachowane przy wydaniu dzieła; do ustalania wielkości publikacji i ilości wydań; do określania wysokości żądanego honorarium itp. — słowem, autor może swobodnie zawierać umowy na mocy których utwór, będący przedmiotem umowy staje się określoną wartością majątkową, rzec można: towarem przynoszącym autorowi dochód.

Wiemy wprawdzie że np. prawo twórcy do decydowania o publikacji dzieła wynika już z autorskich dóbr osobistych i że zatem istnienie tego uprawnienia nie jest uzależnione od posiadania przez twórcę autorskiego prawa majątkowego na danym dziele. Jednakże zakres i charakter uprawnień wynikających z autorskich dóbr osobistych nie pokrywa się z uprawnieniami wypływającymi z autorskiego prawa majątkowego. I tak np. autorskie dobra osobiste gwarantują twórcy dzieła prawo do decydowania tylko o pierwszej publikacji, gdyż twórca nie posiadający na danym dziele autorskiego prawa majątkowego, gdy raz zgodził się na opublikowanie swego utworu nie może już nikomu zabronić następnych wydań. Jego prawo decydowania o publikacji fotogramu, przysługujące mu z mocy autorskich dóbr osobistych — uległo „konsumpcji". Jeżeli jednak twórca posiada na danym fotogramie autorskie prawo majątkowe to jak długo prawo to trwa, twórca może rozporządzać swym dziełem z wyłączeniem wszystkich innych osób. W niniejszym przykładzie tylko twórca może decydować o publikacji i to nie tylko o pierwszej ale o każdej następnej i to dopóty, dopóki nie wygaśnie jego prawo majątkowe.

O ile uprawnienia wynikające z autorskich dóbr osobistych uzasadnione są potrzebą ochrony wartości etycznych i ta potrzeba nadaje im swoisty charakter obrony indywidualności osobowości artysty — o tyle uprawnienia wynikające z autorskiego prawa majątkowego mają

za cel ochronę *interesów finansowych* twórcy i mają przez to charakter ściśle *komercjalny*.

Autorskie prawo majątkowe, zastrzegając dla twórcy *monopol* rozporządzania dziełem, służy przez to do przysporzenia mu korzyści majątkowych, które twórca osiąga przede wszystkim za pomocą honorarium autorskiego.

Z mocy autorskiego prawa majątkowego twórcy dzieła należy się wynagrodzenie za wykorzystanie tego dzieła pod jakąkolwiek postacią.

Najczęściej mamy do czynienia z jednym z dwóch sposobów majątkowego rozporządzenia fotogramem. Najprostszym jest zwyczajna *sprzedaż* fotogramu, przy czym fotogram jest tu takim przedmiotem transakcji jakim może być jakakolwiek inna rzecz ruchoma (np. stół lub krzesło). Sprzedany fotogram staje się własnością nabywcy, który może znów dokonać dalszych rozporządzeń na rzecz osób trzecich (ponownie sprzedać, darować itp.). Takiemu nabywcy *nie wolno* jednak dokonać jakichkolwiek rozporządzeń autorskimi *prawami* majątkowymi dotyczącymi nabytego fotogramu, nie wolno mu więc bez zgody autora np. zezwolić na publikację lub samemu opublikować kupionego fotogramu. Sam fakt nabycia fotogramu nie daje zatem kupującemu żadnych dodatkowych uprawnień, oprócz prawa własności na nabytym obrazie, jak na rzeczy ruchomej.

Drugim najczęstszym majątkowym rozporządzeniem jest odstąpienie prawa publikacji fotogramu (prawo reprodukcji i rozpowszechnienia). W tym wypadku twórca *odstępuje prawo* autorskie majątkowe do utworu w zakresie wynikającym z umowy. Nie ma żadnego sztywnego szablonu normującego zakres transakcji. Można odstąpić osobie trzeciej wszelkie autorskie prawa majątkowe do danego fotogramu (a nawet do fotogramów które powstaną w przyszłości), a można odstąpić tylko jedno, ściśle określone uprawnienie i to na ściśle określonych warunkach. I tak np. twórca może odstąpić prawo publikacji na dokładnie ustalony czas lub na określoną ilość wydań (np. do jednorazowego zamieszczenia reprodukcji w czasopiśmie), albo na ustaloną ilość egzemplarzy reprodukcji itd. Oczywiście za przeniesienie swego prawa na osobę trzecią twórca ma prawo do wynagrodzenia. Wysokość wynagrodzenia winna wynikać z umowy. Jeżeli honorarium ofiarowywane przez wydawcę nie odpowiada autorowi, ma on oczywiście prawo odmówić udzielenia zgody na publikację i wtedy umowa nie dochodzi do skutku. Jeżeli umowa nie określa wysokości honorarium, ustala się wynagrodzenie dla autora „na podstawie oceny wartości utworu i jego pożytku społecznego oraz wysiłku twórczego, jakiego utwór wymagał" (art. 40 § 1 ustawy o prawie autorskim). W braku porozumienia co do oceny — właściwy do rozstrzygnięcia sporu jest sąd.

Nabywca autorskiego prawa majątkowego wstępuje w miejsce twórcy co do tego prawa i w zakresie odpowiadającym nabytemu prawu. Oznacza to np., że gdy twórca odstąpi komuś prawo jednorazowej publikacji co do pewnego fotogramu, to nabywca ma prawo raz go opublikować i do niczego więcej prawa nie ma. Natomiast gdy np. twórca odstąpi wyłączne prawo publikacji tego fotogramu, to nabywca tego prawa — poza opublikowaniem (w zakresie zależnym od umowy) ma także prawo wystąpić przeciw *każdemu* kto bez jego (tj. tego nabywcy) zezwolenia dokonuje publikacji, albowiem tylko jemu (nabywcy) przysługuje już monopol odstąpiony przez autora. Odstąpienie *wyłącznego* prawa publikacji może mieć miejsce na różnych warunkach i także w różnym zakresie zależnie od umowy: na czas określony lub na stałe (a ściślej: na czas trwania autorskiego prawa majątkowego). W jakim więc rozmiarze twórca odstępuje swoje uprawnienia majątkowe, w takim i tylko w takim zakresie nabywca wstępuje w prawa majątkowe tego twórcy. Nabywca autorskiego prawa jest nazywany następcą prawnym autora.

Umowę o odstąpienie prawa publikacji nazywamy umową wydawniczą. Na mocy umowy wydawniczej twórca przenosi na wydawcę prawo wydania utworu, wydawca zaś zobowiązuje się do wydania utworu i do zapłacenia twórcy wynagrodzenia. W myśl art. 35 § 2 ustawy o pr. aut. „wydawca jest obowiązany wydać utwór w oznaczonym czasie i w stosownej formie oraz użyć odpowiednich środków w celu rozpowszechnienia wydanego utworu". Jeżeli jednak wydawca nie dochowa terminu wydania dzieła twórca może wyznaczyć wydawcy dodatkowy termin z zagrożeniem zerwania umowy. Gdy wydawca także w dodatkowym terminie nie zrealizuje wydawnictwa, twórca może od umowy z niesolidnym wydawcą odstąpić i zawrzeć nową umowę z innym.

Art. 30 § 2 ustawy o pr. aut. głosi, że umowa o przeniesienie autorskiego prawa majątkowego winna być zawarta w formie pisemnej. Jednak w praktyce dzieje się często, że i bez zachowania tej formy dochodzi do powstania pomiędzy autorem i wydawcą stosunku zobowiązaniowego który zastępuje formalną umowę wydawniczą. Zachodzi to wtedy, gdy np. twórca wręcza fotogram wydawcy, a ten dokonuje publikacji i wypłaca twórcy należne honorarium autorskie. Jeżeli twórcy przysługuje autorskie prawo majątkowe, to wydawca nie może *po dokonaniu publikacji* zasłaniać się brakiem umowy pisemnej i odmawiać na tej podstawie wypłaty honorarium. Byłoby takie postępowanie przeciwne zasadzie dobrej wiary oraz pojęciu uczciwości i w takim wypadku sąd zmusiłby wydawcę do zapłacenia należności, chociaż nie byłoby to już, prawniczo biorąc, zwykłe honorarium ale rodzaj odszkodowania.

Twórca może zezwolić na wykorzystanie swego utworu przez osobę trzecią również w sposób nie będący ani zwykłą sprzedażą fotogramu jako ruchomości ani prostym odstąpieniem prawa publikacji. Może on mianowicie zezwolić na opracowanie, względnie przeróbkę, swego utworu przez osobę trzecią i na opublikowanie w tej nowej postaci. Za takie zezwolenie autor normalnie inkasuje honorarium a osoba dokonująca przeróbki lub nowego opracowania — nabywa tzw. „zależne prawo autorskie" na nowym utworze powstałym w rezultacie przeróbki cudzego oryginału. W dziedzinie fotograficznej zależne prawo autorskie powstać może tylko w przypadku opracowania lub przeróbki fotogramu przy pomocy technik fotograficznych (np. wykorzystanie cudzego fotogramu do fotomontażu dla wykonania fotograficznego plakatu propagandowego itp.). Dla przeróbki cudzego fotogramu za pomocą technik innych niż fotograficzne nie potrzeba specjalnego zezwolenia twórcy oryginału. Np. malarz ma prawo pendzlem i farbą odtworzyć cudzy fotogram bez zezwolenia jego autora. Jest to jedno z ograniczeń jakim podlega prawo autorskie fotografika — ograniczeń, o których będzie jeszcze mowa. Teraz trzeba zwrócić uwagę, że bez zezwolenia autora oryginału nie można nabyć do jego przeróbki zależnego prawa autorskiego. Jeżeli samowolnie przerobiłem cudzy fotogram posiłkując się technikami fotograficznymi, to do tego mojego utworu nie nabywam żadnych uprawnień majątkowych. Nabycie zależnego prawa autorskiego jest możliwe bez zgody twórcy oryginału tylko wówczas, gdy już wygasło jego prawo autorskie majątkowe. Jednak zawsze należy na opracowaniu (lub przeróbce) cudzego utworu wymienić twórcę oryginału.

Naszkicowałem dotychczas istotę zasadniczych uprawnień wynikających z autorskiego prawa majątkowego: prawa do wyłącznego rozporządzania utworem i prawa do wynagrodzenia za wykorzystanie utworu. Jakkolwiek te uprawnienia są podstawowymi i głównymi elementami składającymi się na treść prawa majątkowego twórcy, to jednak nie są one jedynymi. O treści autorskiego prawa majątkowego stanowią także ograniczenia jakim to prawo podlega.

Owe ograniczenie możemy zgrubsza podzielić na ograniczenia administracyjne i na ograniczenia ustawowe.

Ograniczenia *administracyjne* są nowością nieznaną przedwojennej ustawie o prawie autorskim, a polegają przede wszystkim na tym, że Rada Ministrów może obecnie wkraczać w prawo autora do wyłącznego rozporządzania utworem. W myśl art. 16 nowej ustawy o pr. aut.: „w przypadkach uzasadnionych wymaganiami upowszechnienia wiedzy i kultury Rada Ministrów może nawet bez zgody twórcy lub jego następcy prawnego zezwolić na rozpowszechnianie utworu w określony sposób". Istnieje jedynie zastrzeżenie, *że za życia* twórcy zezwolenie Rady Ministrów może dotyczyć tyl-

ko dzieła przynajmniej raz już opublikowanego. Po śmierci autora Rada Ministrów może zezwolić na opublikowanie także i takiego dzieła, które nigdy nie było opublikowane, przy czym nie potrzeba odczekać upływu 20 to letniego okresu ochronnego, wynikającego normalnie z prawa majątkowego w stosunku do nieopublikowanych fotogramów. Autor dzieła opublikowanego na zasadzie zezwolenia Rady Ministrów (lub następca prawny autora) zachowuje prawo do honorarium.

Inne ograniczenie administracyjne dotyczy właśnie honorarium autorskiego. W miejsce dotychczasowej swobody przy ustalaniu wysokości honorariów i w ogóle warunków umowy wydawniczej: „Rada Ministrów może ustalić zasady i stawki wynagradzania twórców oraz wzorcowe umowy we wszystkich lub niektórych dziedzinach twórczości" (art. 33 ustawy o pr. aut.). Jak na razie, Rada Ministrów nie skorzystała ze swego uprawnienia odnośnie twórczości fotograficznej.

Ograniczenia ustawowe to takie, które wynikają nie z aktów władzy administracyjnej, ale z samego tekstu ustawy o prawie autorskim.

Nie zatrzymam się dłużej nad tym naczelnym ograniczeniem autorskiego prawa majątkowego, jakim jest jego ściśle określony czas trwania. Sprawę tą oświetliłem bliżej w mych poprzednich artykułach, przy omawianiu przedmiotu prawa autorskiego, a w szczególności przy zreferowaniu zmian wprowadzonych przez nową ustawę o prawie autorskim w zakresie przedmiotu prawa autorskiego i odnośnie autorskich dóbr osobistych (Świat Fotografii Nr 31). Tutaj dodam tylko że nie utrzymała się dawna różnica w traktowaniu pojedynczego fotogramu, a serii zdjęć fotograficznych. Obecnie tak co do pojedynczego fotogramu, jak i co do serii, gaśnie autorskie prawo majątkowe z upływem lat dziesięciu od pierwszej publikacji, licząc od pierwszego dnia roku następującego po roku, w którym opublikowano pojedynczy utwór, względnie serię. Dotychczasowe uprzywilejowanie wydawcy serii zdjęć zostało zniesione.

Każde dzieło artystyczne może być wykorzystane publicznie albo prywatnie. Wykorzystanie publiczne utworu ma miejsce, gdy utwór zostaje wystawiony na widok publiczny, publicznie rozpowszechniany w reprodukcjach itp. Natomiast gdy utwór powiesimy na ścianie w swoim mieszkaniu, to mamy przykład sposobu prywatnego wykorzystania utworu. Jest to prosty i zarazem ważny podział.

Na tzw. sferę użytku prywatnego z zasady nie rozciąga się autorskie prawo majątkowe co oznacza, że autor nie może się sprzeciwić swobodnemu wykorzystywaniu jego utworu przez osoby trzecie pod warunkiem, że wykorzystanie to odbywa się w ściśle prywatny sposób. Odbiciem tej zasady jest wyraźne postanowienie w art. 22 ustawy o pr. aut.: „Wolno skopiować lub w inny sposób odtworzyć cudzy utwor wyłącznie dla własnego użytku osobistego". Prawo autorskie nie zabrania więc zrobienia reprodukcji cudzego fotogramu dla własnego prywatnego użytku. W zakresie sztuk plastycznych sfera użytku prywatnego ogranicza się właściwie, z samej istoty do możności skopiowania (zreprodukowania) i wystawienia dzieła w prywatnym pomieszczeniu. Odmienny sposób prywatnego wykorzystania utworu mógłby się wydarzyć chyba tylko wyjątkowo. W innych dziedzinach artystycznych możliwości są większe (np. przedstawienia amatorskie, recytacje, prywatne koncerty itp.).

W sferze użytku publicznego regułą jest zasada przeciwna: dopóki trwa autorskie prawo majątkowe — nic bez zgody autora. Właśnie w sferze użytku publicznego przede wszystkim twórca realizuje swoje uprawnienia majątkowe. I tutaj jednak istnieją ustawowe ograniczenia, stwarzające wyjątki od ogólnej zasady.

W odniesieniu do sztuk plastycznych a więc także odnośnie fotografiki, ograniczeniami monopolu autorskiego w zakresie publicznego wykorzystania utworu zajmuje się szeroko art. 20 ustawy o pr. aut. .Z zawartych we wskazanym artykule przepisów wynika szereg „wolności", które pokrótce naszkicuję.

Wolno wystawiać publicznie posiadane, cudze fotogramy, „lecz tylko nieodpłatnie", a więc nie w celu zysku.

Wolno używać reprodukcji cudzego utworu w celu nauczania (nawet publicznego), jeżeli fotogram został opublikowany albo jest stale wystawiony w tak. sposób, że każdy może go oglądać (np. gdy utwór jest stałym eksponatem muzealnym).

Wolno kopiować utwory znajdujące się (nawet czasowo) w muzeach lub innych instytucjach albo budynkach dostępnych dla publiczności. Mowa tu o kopiowaniu, a więc odnośnie fotografiki — o reprodukowaniu (ale nie w celu rozpowszechniania!). Przepis ten jest pewnego rodzaju odpowiednikiem art. 22 go ustawy o pr. aut. (vide wyżej) podkreślającym wolność użytku prywatnego z dzieła sztuki nawet w miejscach dostępnych dla publiczności.

Wolno odtwarzać odpowiednią techniką reprodukcyjną (i rozpowszechniać) dzieła sztuki wystawione w miejscach publicznych jednakże nie w tych samych rozmiarach i nie do tego samego użytku. Pojęcie „miejsca publicznego", bez bliższego określenia, jest bardzo szerokie. Zdaniem moim, mieszczą się w tym pojęciu wszelkie budynki użyteczności publicznej lub ich części (jak np. poczekalnie na dworcach kolejowych), a także place, ulice, parki i ogrody publiczne itd. Przepis uprzedni, będąc odpowiednikiem art. 22-go ustawy o pr. aut. nie stanowi zezwolenia na rozpowszechnienie fotogramu ale w ramach użytku prywatnego pozostawia wolność reprodukcyjną. Natomiast przepis teraz omawiany zezwala nawet na rozpowszechnianie reprodukcji utworu, ale z jednoczesnym ograniczeniem swobody odtwarzania („nie w tych samych rozmiarach") oraz zabrania wykorzystania reprodukcji w celach, które stanowiły by konkurencję dla już wystawionego, reprodukowanego utworu („nie do tego samego użytku").

Wolno odtwarzać utwory architektoniczne lecz nie w celu budowy. A więc można swobodnie fotografować budynki i ich fragmenty, a następnie wolno zdjęcia opublikować. Prawo autorskie architekta żadnych przeszkód pod tym względem nie stawia.

Każdy z ustępów poprzednich, rozpoczynający się słowem „wolno", zawierał określenie jednego z ustawowych ograniczeń jakim podlega autorskie prawo majątkowe. Niektóre z tych ograniczeń dotyczą bezpośrednio wszystkich rodzajów sztuk plastycznych, a niektóre odnoszą się do pewnych tylko gałęzi — bezpośrednio, a do pozostałych — pośrednio. Np. zezwolenie odtwarzania architektury stanowi ograniczenie dotyczące bezpośrednio autorskiego prawa majątkowego tylko architekta, ale pośrednio dotyczy także fotografika, skoro ten może odnieść korzyści z owego ograniczenia.

Takim właśnie ograniczeniem autorskiego prawa majątkowego dotyczącym bezpośrednio tylko fotografika, jest punkt 7-my art. 20 go ustawy o pr. aut., który stanowi, że wolno „odtwarzać utwory fotograficzne, lecz nie w sposób fotograficzny lub do niego podobny".

W starym prawie autorskim istniał analogiczny przepis w art. 15 pkt. 7 o identycznym brzmieniu. Przepis ten nie przez wszystkich jednak był należycie rozumiany, czego przykładem wypowiedzi p. E. Drabienki w związku z tym przepisem (Świat Fotografii Nr 17, str. 6, pkt. 4). Zdaniem moim treść tego przepisu nie budzi absolutnie żadnych wątpliwości. Otóż przepis ten oznacza, że każdemu wolno dokonać przeniesienia cudzego utworu wykonanego w technice fotograficznej na inną technikę plastyczną a następnie nawet ten *nowy* utwór zreprodukować i rozpowszechnić, ale pod warunkiem, że zastosowana przy przeniesieniu technika nie tylko nie jest używana w fotografice, ale nawet nie jest podobna do techniki fotograficznej. Na podstawie powyższego zezwolenia malarz może np. wykonać z cudzego fotogramu kopię, ale techniką malarską, a nie fotograficzną. W identycznym sensie rozumie treść omawianego przepisu Dr Stefan Ritterman w swym bogatym i wartościowym, jeszcze dzisiaj, Komentarzu do Ustawy o Prawie Autorskim (vide strona 110-ta jego dzieła).

Niedopuszczalne, bo zupełnie błędne, jest interpretowanie przepisu art .20-go pkt. 7-my nowej ustawy o pr. aut. w tym sensie, że przepis ten zezwala na dokonanie

z fotogramu prostej reprodukcji i jej rozpowszechnienie drukiem bez oglądania się na zgodę autora. Jest przecież oczywiste, że takie postępowanie nie prowadziłoby do „odtworzenia" utworu w sposób dozwolony, lecz przeciwnie — byłoby zwykłym działaniem reprodukcyjnym „w sposób fotograficzny", a co najmniej w sposób „do niego podobny" — a więc przez omawiany przepis wyraźnie zabroniony. Z tych względów utrzymanie w mocy tego strego przepisu nie może pociągnąć za sobą takich strasznych skutków, jakie przewidywał pan Drabienko. Fotograficy mają pracować spokojnie.

Przepis ten jest jednak ograniczeniem autorskiego prawa majątkowego fotografików, którzy woleli by niewątpliwie, żeby nie został zachowany. Można by pragnąć np. aby malarz za zezwolenie skopiowania fotogramu musiał zapłacić fotografikowi honorarium, ale obawiam się że gdyby nawet prawo tego wymagało — kieszeń fotografika w praktyce nie zbyt by utyła z tego rodzaju transakcji!

Te wszystkie, powyżej omówione, ustawowe ograniczenia autorskiego prawa majątkowego, zezwalające w określonych warunkach na wykorzystywanie cudzego utworu nawet w zakresie tzw. użytku publicznego — nie naruszają jednak zasadniczych uprawnień przysługujących twórcy z mocy autorskich dóbr osobistych. A więc to co napisałem wyżej, że „wolno" — dozwolone jest tylko pod warunkiem wyraźnego wymienienia źródła. Oznacza to, że np. kto reprodukuje i rozpowszechnia utwory wystawione w miejscach publicznych, kto „nie w sposób fotograficzny" „odtwarza utwory fotograficzne" itd. itd. — ten obowiązany jest podać autora wykorzystanego utworu, a także winien uszanować inne autorskie dobra osobiste, jak prawo do integralności dzieła itd.

Na zakończenie omawiania ustawowych ograniczeń, mających wpływ na treść autorskiego prawa majątkowego, muszę przytoczyć przepis regulujący delikatną kwestię portretu. Art. 24 § 1 ustawy o pr. aut. brzmi: „Rozporządzanie portretem wymaga zezwolenia osoby portretowanej, jeżeli nie otrzymała ona zapłaty za pozowanie".

Tak więc twórca portretu może swobodnie nim rozporządzać, np. zamieścić na publicznej wystawie lub go opublikować, bez potrzeby pytania o zgodę osoby sportretowanej, ale tylko wtedy, gdy zapłacił za pozowanie modelowi względnie modelce. Osoba pozująca artyście bez żadnego wynagrodzenia ma prawo sprzeciwić się takiemu rozporządzeniu portretem, które jej nie odpowiada. Art. 24 § 2 ustawy o pr. aut. stanowi, że nie jest potrzebne zezwolenie osoby sportretowanej także i wówczas, gdy chodzi o rozporządzenie „wizerunkami osób powszechnie znanych, chyba że uczyniły zastrzeżenie przy portretowaniu, oraz wizerunkami stanowiącymi jedynie szczegół obrazu przedstawiającego obchód, zgromadzenie, krajobraz itp.".

Pragnę zwrócić uwagę, że okoliczność, iż omówienie ograniczeń autorskiego prawa majątkowego zajęło mniej więcej tyle miejsca ile omówienie podstawowych uprawnień majątkowych twórcy — nie powinna przesłonić faktu, że właśnie te uprawnienia stanowią kwintesencję autorskiego prawa majątkowego.

Przedstawiony skromny zarys autorskiego prawa majątkowego należałoby jeszcze uzupełnić omówieniem ochrony tego prawa. Ponieważ jednak na łamach niniejszego działu, już poprzednio zamieszczałem uwagi dotyczące ochrony prawa autorskiego, a w szczególności pisałem o sankcjach cywilnych i karnych, zatem, aby nie przedłużać nadmiernie niniejszego artykułu, przytoczę jedynie brzmienie przepisu ujętego krótko, ale mającego podstawowe znaczenie dla pokrzywdzonego artysty.

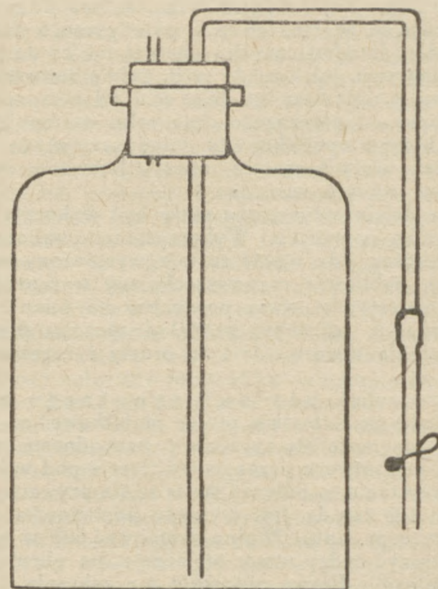
„Twórca lub jego następca prawny może żądać od naruszającego jego autorskie prawa majątkowe, by zaniechał naruszenia, wydał uzyskane korzyści i w razie winy wynagrodził szkodę". (Art. 56 ustawy o prawie autorskim).

Adw. Henryk Kaden



Praktyczne naczynie do przechowywania wywoływacza

Naczynie takie wykonać można w łatwy sposób. Butlę 5 lub 10 litrową (lub mniejszą, zależnie od potrzeby) zatykamy korkiem, w którym umieszczamy dwie odpowiednio wygięte rurki szklane. Jedna z nich jest krótka i służy do dopływu powietrza w chwili pobierania wywoływacza, druga natomiast jest długa, sięga prawie do dna naczynia i przez nią to wypływa roztwór wywoływacza. Koniec jej zewnętrzny zaopatrzony jest w wężyk gumowy, zamykany zwykłym ściszkaczem Mohra. Rurkę krótszą też jest dobrze zaopatrzyć w wężyk gumowy i ściskacz a powietrze dopuszczać tylko podczas pobierania płynu. Oczywiście przy pierwszym użyciu wywoływacz sam nie będzie płynął poprzez rurkę dłuższą, należy więc wywołać w naczyniu nadciśnienie dmuchając w rurkę krótszą. Wówczas muszą być oczywiście otwarte obydwa ściskacze. Jak płyn wypełni całkowicie rurkę dłuższą, utworzony lewarek powodować będzie automatyczny wypływ cieczy przy każdym otwarciu ściskacza.



Załączony rysunek informuje, jak należy przygotować takie naczynie.

Rurkę U można samemu wygiąć, nad palnikiem gazowym.

Kilka wskazówek techniczno-chemicznych:

Warto wiedzieć, że łyżeczka od herbaty pełna wody, waży około 5 g a łyżka stołowa pełna wody, waży około 15 g.

Zdarza się nieraz, że nie posiadamy wszystkich chemikalii potrzebnych do zestawienia np. pewnego wywoływacza. Otóż niektóre składniki można zastąpić innymi, podobnymi, należy jednak wziąść inne ilości niż podano w recepcie. W tym celu, ilość odczynnika podaną w recepcie należy pomnożyć przez określoną liczbę. Poniżej podajemy kilka takich przykładów:

węglan sodu kryst.
można zastąpić przez „n" × 0,36 g sody bezwodnej
lub przez „n" × 0,48 g węglanu potasu (potaż)

węglan sodu bezw.
można zastąpić przez „n" × 2,80 g sody kryst.
lub przez „n" × 1,30 g węglanu potasu

węglan potasu (potaż)
można zastąpić przez „n" × 2,10 g sody kryst.
lub przez „n" × 0,77 g sody bezw.

siarczyn sodu kryst.
można zastąpić przez „n" × 0,50 g siarczynu sodu bezw.

siarczyn sodu bezw.
można zastąpić przez „n" × 2 g siarczynu sodu kryst.

siarczyn sodu kryst.
można zastąpić przez „n" × 0,44 g pyrosiarczynu potasu

siarczyn sodu bezw.
można zastąpić przez „n" × 0,88 g pyrosiarczynu potasu

Pyrosiarczyn potasowy zastosowany w wywoływaczu, wymaga podwyższenia ilości alkalii. Na 10 g pyrosiarczynu potasu przypada 12 g węglanu potasowego lub 26 g węglanu sodowego kryst., lub 9,5 g węglanu sodowego bezw., lub 3,6 g wodorotlenku sodowego.

Nieograniczona trwałość negatywów

Chcąc uzyskać negatywy o nieograniczonej trwałości, które przez dziesiątki lat pozostaną niezmienione, nie zajdzie w nich żaden niepożądany proces chemiczny, należy postąpić w następujący sposób:

Negatywy po utrwaleniu płuczemy przez pół godziny, następnie przez 4 minuty w 20%-owym roztworze tiosiarczanu sodowego, ponownie płuczemy przez pół godziny; następna czynność to hartowanie warstwy żelatyny w 5%-owym roztworze ałunu chromowego, po czym ponownie płuczemy przez pół godziny. Po wysuszeniu negatyw powlekamy lakierem spreparowanym w następujący sposób: sporządzamy 12%-owy roztwór gumy w alkoholu. Przed użyciem należy roztwór ten przefiltrować.

Łatwa metoda hypersensibilizacji

Doczulić emulsję fotograficzną można w łatwy sposób, wg metody Derscha i Dürera.

Naświetlony (ewent. niedoświetlony) film wkłada się do próżnego koreksu, na którego dnie umieszczono małą ilość rtęci i kawałek bibuły filtracyjnej. Tworzące się pary rtęci podnoszą czułość emulsji do 150%, zależnie od fabrykatu filmu. Czas trwania całego zabiegu jest bardzo krótki i wynosi 30—40 sekund. Po doczuleniu, film wywołuje się normalnie.

Nowe książki

Dr W. Kross: Praxis der Farbenfotografie. Verlag W. Knapp Halle/S 1951.

Fotografii barwnej towarzyszą pospołu i zachwyt i rozczarowanie. Zachwyt dlatego, że stało się możliwym dla każdego amatora otrzymywanie barwnych zdjęć i to każdym aparatem, a rozczarowanie, gdyż fotografia barwna, jak każda rzecz nowa poczyniła wiele kroków fałszywych, nie dała tego czego od niej oczekiwano.

Obecnie jednak fotografia barwna wyszła z stadium ząbkowania i stoi na trwałym gruncie, dobrze więc stało się, że znany z swoich licznych poprzednich książek dr W. Kross, podjął się opracowania tego tematu. Praca jego, to kompendium praktyki fotografii barwnej. Każdy amator i początkujący i zaawansowany nauczy się z niej dużo, znajdzie odpowiedź na niejedno dręczące pytanie.

Liczne barwne ilustracje uzupełniają tekst.

Jenö Dulovits: Meine Technik — meine Bilder. Verlag W. Knapp Halle/S. 1952.

Prof. Jenö Dulovits jest znanym i cenionym autorem. Książki jego były swego czasu przekładane również na język polski. Ale Dulovits znany jest nie tylko z opracowanych przez siebie książek, czy z powodu soczewki zmiękczającej o nazwie DUTO. Znany jest głównie ze swoich pięknych zdjęć fotograficznych, jest przodującym fotografikiem węgierskim. W omawianej książce, Dulovits z całą otwartością wyjawia metodę swojej pracy, opisuje w jaki sposób dochodzi do tak doskonałych rezultatów w fotografii, stylem zwięzłym i prostym uczy nas jak należy fotografować, co należy robić by otrzymać dobre zdjęcia. Metodę swojej pracy wyjawia do najdrobniejszych szczegółów, ilustrując licznymi przykładami. Ogólna ilość ilustracji wykonywanych przez autora i zamieszczanych w tej książce wynosi 152. Staranne wydanie w wydawnictwie Knappa, stwarza, że książka jest wartościową pozycją w światowej literaturze fotograficznej. Znaleźć się powinna w bibliotece każdego, który zajmuje się fotografią.

P., Hugo Kasper: Photo in 5 Sprachen. Verlag W. Knapp Halle/S 1948.

Jest to słownik terminów fotograficznych w następujących językach: niemiecki, francuski, angielski, włoski i hiszpański. Niezbyt obszerny, gdyż liczący zaledwie 110 stron, jest mimo to pomocny w zorientowaniu się w fotograficznej terminologii.

Hanns Neumann: Werkbuch der Fotografie. Verlag W. Knapp Halle/S 1952.

W podtytule niniejszej książki podano, iż jest to technika nowoczesnej obróbki negatywowej i powiększeń. I rzeczywiście, autor nie zawodzi nas, podaje szereg ciekawych i zupełnie nowych sposobów obróbki materiałów negatywowych i pozytywnych. Od powiększenia fot. oczekujemy, a nawet żądamy więcej niż tylko linearnego zwiększenia powierzchni obrazu. Zadaniem powiększenia jest wypracowanie obrazu pełnowartościowego oddającego szczegóły delikatne negatywu, lub rozmyślne usuwanie wad technicznych i kompozycyjnych. W jaki sposób tego dokonać, mówi Neumann w swojej książce i to w sposób dostępny nawet dla mniej zaawansowanych. Ponieważ jednak i najlepsza technika nie potrafi nic zrobić z negatywu źle opracowanego, pewną część swojej książki autor poświęca obróbce negatywowej. Liczne przykładowe ilustracje uzupełniają wywody autora. Książka jest naprawdę — zgodnie z tytułem — warsztatowym podręcznikiem potrzebnym każdemu fotografującemu.

Z. W.

Ciekawostki

Optymalna ostrość kamer małoobrazkowych

Na ten temat ukazała się ciekawa praca H. K. Foiges w Nr 4 czasopisma *Fotopost* (kwiecień 1952). Autor wprowadza nas w sedno technicznego problemu jakim jest ostrość w fotografii. Używane klasyczne tabele głębi ostrości dla obiektywów o określonej ogniskowej, w niedostatecznym stopniu informują nas o naturze ostrości w wyznaczonych granicach. A przecież bardzo ważnym jest precyzyjne oznaczenie stopnia ostrości (obrębu rozproszenia) w różnych płaszczyznach fotografowanego motywu. Stopień ten będący funkcją przysłony, zmniejszający lub przesuwający się decyduje o wartości całego obrazu fotograficznego. Od niego zależną jest plastyka obrazu i jego głębia, trójwymiarowość pozorna. W pracy swej autor podaje metodę i środki, jakie należy zastosować chcąc uzyskać najwyższą doskonałość i ostrość jaką dać może dany obiektyw. Pierwszą rzeczą jest dokładne poznanie rzeczywistej długości ogniskowej, która nie zawsze zgodna jest z długością podaną na oprawce obiektywu.

Autor proponuje też — w miejsce dotychczasowych skal nastawiających ostrość obiektywu — opracowanie nowych, których odległości odpowiadają 1/8 mm zmiany skoku. Dałoby to przy obiektywie o 50 mm ogniskowej i skoku wynoszącym 2,5 mm ($\frac{1}{8} \times 20 = 2,5$) 20 różnych punktów nastawiania ostrości proponuje zredukować skok gwintu do 0,5 mm co będzie miało tę zaletę, że skala do nastawiania ostrości będzie podzielona na 5 pełnych obrotów ($0,5 \times 5 = 2,5$) przez co umożliwi dokładniejsze ustalenie ostrości. Każda czwarta część obrotu (90°) będzie odpowiadała wówczas zmianie skoku o ⅛ mm.

Na zakończenie tej ciekawej pracy, autor podaje tabelę głębi ostrości opracowaną dla obiektywu posiadającego ogniskową równą dokładnie 50 mm. Tabele te obliczone są jako funkcje trzech wartości przysłon 5, 10 i 15.

Nowe obiektywy Zeissa

„Tessar" 1 : 2, 8/50 mm dla aparatów małoobrazkowych został na nowo obliczony a ostrość rysunku podniesiona ponadto przez zastosowanie do jego produkcji nowych gatunków szkła.

„Biometar" 1 : 2,8/80 mm jest nowym obiektywem należącym do typu pięciosoczewkowych.

„Biometar" 1 : 2,8/35 mm jest nowym obiektywem przeznaczonym dla „Contaxa" „S i D".

„Elektogon" 1 : 2,9/35 mm jest nowym obiektywem szerokokątnym przeznaczonym dla aparatów małoobrazkowych.

DOUMAR, obiektyw o dwóch ogniskowych.

Zagranicą został opracowany (przez J. Walkera) nowy obiektyw przeznaczony dla kamer filmowych, umożliwiający przez zmianę położenia zewnętrznych soczewek, momentalną zmianę kąta obrazu (od zdjęć z bardzo bliskich odległości, aż do tele). Obiektyw ten nosi nazwę DUOMAR i w obecnej formie przeznaczony jest głównie do kamer typu tele.

Zmianę ogniskowej dokonuje się przez zwyczajne przesunięcie jednej dźwigni, obsługa jego jest więc bardzo prosta podobnie zresztą jak i sama budowa obiektywu. Daje to możność produkowania każdej pożądanej jasności przy równoczesnej dokładnej korekcji. Produkowano Duomar o jasności f/2, okazało się jednak że dla teleobiektywu najlepsze wyniki daje jasność f/4. Najczęściej używany typ Duomara posiada długość 30 cm i ogniskową 20 lub 40 cm.

Ciekawy pomysł oznaczenia stopnia wyczerpania utrwalacza.

Agfa wyprodukował pływak kulkowy zezwalający oznaczenie w łatwy i szybki sposób koncentracji, zawartości srebra i zawartości kwasu w utrwalaczu.

Oznaczenie tych parametrów pływakiem kulkowym odbywa się podobnie jak oznaczanie ciężaru właściwego przy pomocy areometru. Jeżeli czarna kulka pływaka pływa na powierzchni utrwalacza a biała jest zatopiona w roztworze, jest to oznaką dobrego stanu utrwalacza. Jeżeli obie kulki są zatopione, wówczas utrwalacz jest za słaby, i należy rozpuścić w nim jeszcze pewną ilość tiosiarczanu. Natomiast jeżeli obie kulki pływają na powierzchni roztwór jest zbyt stężony i należy rozcieńczyć go wodą.

Zawartość srebra w utrwalaczu oznacza się przy pomocy papierka wskaźnikowego. Zależnie od czasu jaki upłynie od chwili zanurzenia takiego papierka w utrwalaczu aż do jego odpowiedniego zbrunatnienia, można z specjalnych tabel dokładnie oznaczyć zawartość srebra. W podobny sposób ,tylko innym papierkiem wskaźnikowym oznacza się stopień zakwaszenia utrwalacza. Papierek taki w utrwalaczu zawierającym już znaczną ilość alkalii przeniesionych z wywoływacza, przybiera barwę ciemno niebieską.

Obraz utajony.

Jest rzeczą wiadomą, że obraz utajony w emulsji fotograficznej ulega pewnemu stopniowemu cofaniu się zależnie od cazsu jaki upływa od chwili naświetlenia aż do wywołania. Proces ten można podobno pohamować przez nawilżanie emulsji naświetlonej, gorącym wilgotnym powietrzem. Jak podaje jeden z patentów, dokonuje się tego w następujący sposób. Materiał fotograficzny zanurza się na kilka minut do wody destylowanej a następnie wolno suszy ciepłym powietrzem.

Pierścienie dla Contaxa i Leiki.

Pierścienie takie umożliwiają zastosowane każdego obiektywu Contaxa do aparatu Leica. Pierścień taki jest oczywiście bardzo precyzyjnie wykonany i umożliwia korzystanie z odległościomierza.

Z. JARZYŃSKI

Nowości fotograficzne

W N. R. D. f-ma Ihagee wypuściła prototyp nowej kwadratowej Exakty 6 × 6 cm. Nieznaczna ilość kwadratowych Exakt była już na rynku przed wojną. Nowy model jednak, którego produkcja seryjna rozpoczyna się już obecnie jest zupełnie odmienny w konstrukcji. Podobny jest raczej do typu Rolleiflexów. Posiada on automatyczny transport filmu oraz migawkę od 1/1000 do 12 sekund. Samowyzwalacz jak we wszystkich Exaktach działa od 1/1000 do 6 sekund. Wprowadzono dwa rodzaje synchronizacji, — dla światła elektronowego na 1/50 sekundę, oraz dla zwykłych lamp błyskowych na wszystkie czasy. Atrakcją są wymienne obiektywy i wkładka ekranowa „Varex". Tył kamery jest zdejmowany. Objektywem standartowym jest błękitny Tesar Zeissa f 1 : 2,8. Należy się spodziewać, że kamera ta ukaże się również na naszym rynku.

Fma Robot-Berning wypuściła nowy model „Robota", pod nazwą „Robot-Star" który jest przystosowany do zdjęć pod wodą.

Listy do Redakcji

W czasopiśmie „Tygodnik Powszechny" Nr 39 z dnia 28. IX. 52 została umieszczona notatka pt. „Kanony", atakująca mój artykuł „Materialistyczne kryteria w fotografii", drukowany w „Swiecie Fotografii". Notatka jest podpisana kryptonimem, przy niniejszym ją załączam Ponieważ uważam, że najwłaściwszym miejscem dla wszystkich wypowiedzi związanych z fotografią jest „Świat Fotografii", a Autor cytowanej notatki złożył dowód, że czasopismo to czyta, pozwalam sobie prosić Redakcję o zamieszczenie poniżej mojej wypowiedzi na ten temat.

Otóż forma cytowanej notatki jest tego rodzaju, że polemizować z nią merytorycznie nie mam możliwości. Notatka bowiem nie zawiera żadnych konkretnych poglądów Autora na poruszony przeze mnie temat, a ogranicza się praktycznie do powtórzenia niektórych cytatów z mojego artykułu bez ich komentowania. Cytaty te Autor notatki zaopatruje jedynie wykrzyknikami i gdzieniegdzie złośliwymi uwagami, sugerując tą drogą, jakoby te cytaty były gorszące lub absurdalne w sposób dla każdego oczywisty. Tak dostały się pod pręgierz opini Czytelnika między innymi nawet moje tezy o potrzebie współdziałania techniki i pracy z talentem dla powstawania dzieł sztuki, a także o konieczności mówienia o sztuce zwykłym językiem wolnym od pustych frazesów.

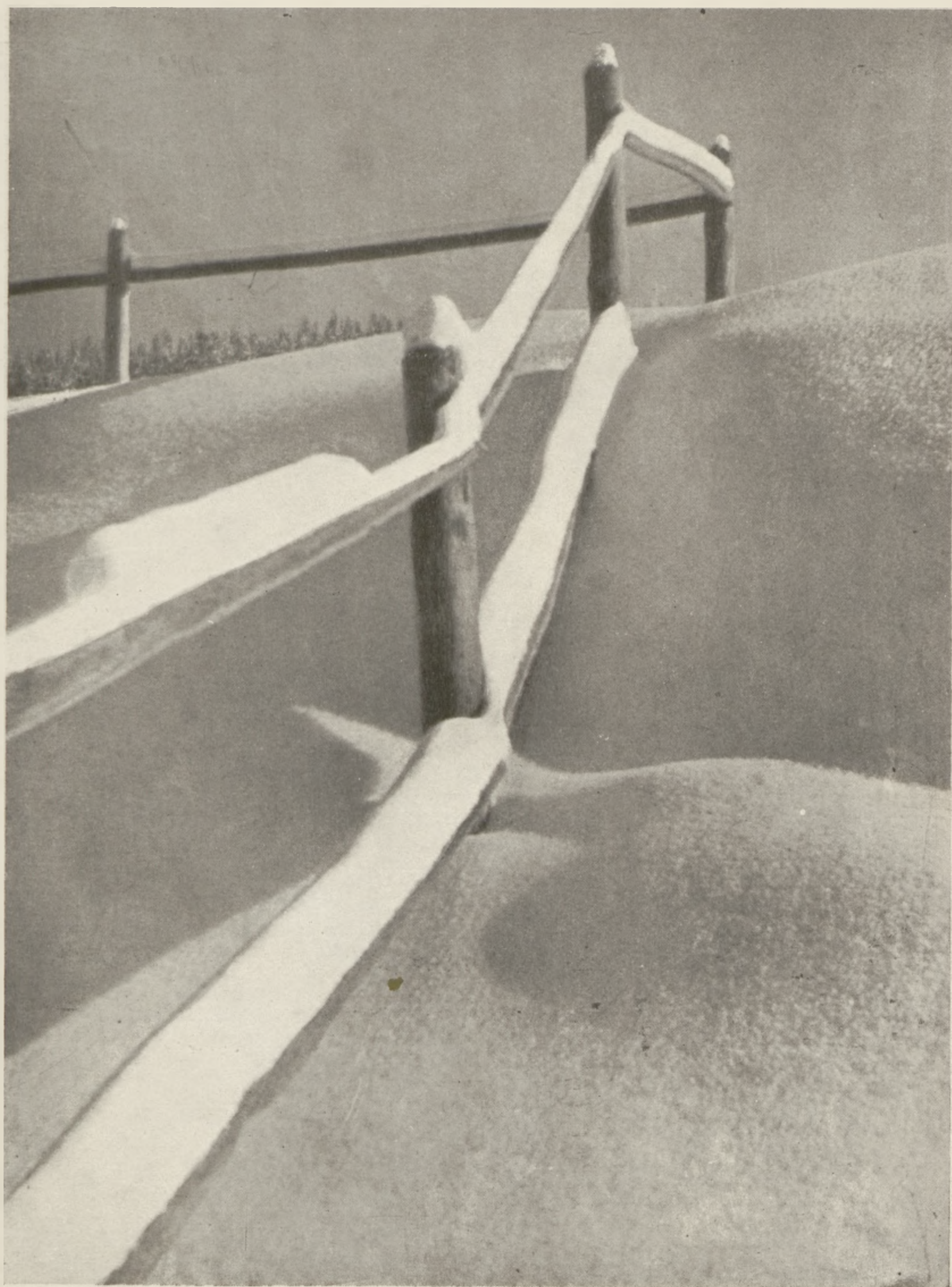
Mam wrażenie, że tu Autor notatki poprostu się przeliczył. Wprawdzie napiętnowane przezeń tezy z punktu widzenia dogmatów formalizmu są herezją, tymniemniej dla co najmniej sporego odsetku Czytelników wcale takową nie są. Bo np. jakim innym językiem, zdaniem Autora, należy mówić o sztuce, jeżeli nie zwykłym językiem naszego narodu! W każdym razie swoistą formą argumentacji, jaką obrał Autor notatki, nie czuję się przekonany.

Na zakończenie pozwalam sobie na tej drodze skierować do niezindentyfikowanego Autora notatki apel, by porzucił swe negatywne ustosunkowanie do zagadnienia i zastąpił je podejściem twórczym. Za takie, ale tylko takie podejście do zagadnienia będziemy Mu wdzięczni wszyscy Czytelnicy i ja. Bo na tej, i tylko na tej drodze można przyczynić się do rozwoju i ugruntowania pojęć estetycznych wśród szerokich rzesz fotografujących, a to niewątpliwie jest naszym wspólnym celem.

Z poważaniem
Eugeniusz Szmidtgal

Warszawa, 31. 10. 52.





Śnieg
brom

Tadeusz Cyprian
Warszawa



Z lotu ptaka
brom

Jerzy Wciorka
Poznań



Na Granatach
brom

Józef Myszkowski
Poznań



Poranek niedzielny
brom

Henryk Marcinkowski
Poznań

(Ciąg dalszy ze str. II okładki)

Bromki podgrzewane z stężonym kwasem siarkowym rozkładają się, wydzielając żółto-brązowe w wilgotnym powietrzu mocno dymiące opary bromo-wodoru i bromu, znajdujący się w probówce roztwór staje się od bromu czerwony.

Wodny roztwór bromku potasowego winien wykazywać reakcję obojętną; jeżeli wykazuje reakcję alkaliczną oznacza to, że produkt jest zanieczyszczony węglanem potasowym (potażem).

Częstym zanieczyszczeniem jest chlorek potasowy. Jeżeli zanieczyszczenie to występuje w małych ilościach, dla celów fotograficznych jest nieszkodliwe.

Sproszkowany bromek potasowy nie powinien — po dodaniu kilku kropli rozcieńczonego kwasu siarkowego — zabarwić się zaraz na kolor żółty, gdyż będzie to oznaką zanieczyszczenia bromianem potasowym. Jeżeli do 20 ccm wodnego roztworu bromku dodamy nieco roztworu azotanu barowego lub rozcieńczonego kwasu siarkowego i roztwór bromku zmieni się, będzie to oznaczało, że istnieją zanieczyszczenia siarczanem potasowym lub solami barowymi. Zanieczyszczenia niewielką ilością jodu są nieszkodliwe.

Zastosowanie w fotografii:

Do wyrobu emulsji bromosrebrowych dla płyt i papierów fotograficznych jako składnik wzmacniaczy sublimatowych, jako dodatek do wywoływaczy w charakterze środka hamującego i zapobiegającego powstawaniu „dymku" na emulsji, jako składnik kąpieli bielących, oraz jako surowiec do wytwarzania światłoczułego bromku srebrowego.

Sposób przechowywania:

W zamkniętych słojach szklanych.

NADMANGANIAN POTASOWY



$KMnO_4$

Synonimy: kameleon mineralny, permanganikum.

Nazwy obce: łac.: Kalium Permanganicum; niem.: Kaliumpermanganat, Uebermangansaures Kalium, hypermangansaure Kalium, Rotkali; ang.: Permanganate of potash, Potassium Permanganate; franc.: Permanganate de potasse.

Postać i własności:

Kryształy ciemno-fioletowe o metalcznym połysku, rozpuszczalne w wodzie zimnej w stosunku 1 : 15, w ciepłej w stosunku 1 : 2. Roztwór posiada fioletowe zabarwienie.

Sposób fabrykacji:

Przez elektrolityczne utlenianie manganianu potasowego.

Próba tożsamości, oznaczenie zanieczyszczeń:

Nadmanganian łatwo można poznać przez silne zabarwianie wody na kolor fioletowy, podczas rozpuszczania się tej soli. Ponadto, roztwór wodny po dodaniu do niego utrwalacza, odbarwia się, przyczym wytrąca się raunsztyn (nadtlenek managanu) posiadający brązowe zabarwienie. Produkt znajdujący się w handlu jest zwykle dostatecznie czysty pod względem chemicznym dla celów fotograficznych, a nieznaczne zanieczyszczenia siarczanem potasowym lu bchlorkiem potasowym nie wpływają ujemnie.

Zastosowanie w fotografii:

Do wykrywania i ewentualnie usuwania utrwalacza z wody płuczkowej itp. Do tego celu służy metoda opracowana przez prof. Bötchera:

Przygotowuje się roztwór:

nadmanganian potasowy	0,1 g
wodorotlenek potasowy	1,0 g
woda destylowana	500 ccm

Roztwór przesącza się, i przechowuje w ciemnej butelce, szczelnie zakorkowanej. Ażeby przekonać się czy woda w której płukane były filmy lub odbitki fotograficzne zawiera jeszcze ślady utrwalacza (co oznaczałoby, że należy płukanie jeszcze przedłużyć), do probówki wlewamy nieco przygotowanego roztworu nadmanganianu, a do niego dodajemy kilka kropli badanej wody. Nawet przy minimalnych śladach utrwalacza, fioletowo-czerwone zabarwienie roztworu zmieni się natychmiast na zielone. Jeżeli natomiast zabarwienie pozostanie bez zmiany, oznaczać to będzie dobre i dostateczne wypłukanie.

Z uwagi na swoje własności utleniające, nadmanganian może służyć do usuwania, niszczenia utrwalacza. Tiosiarczan sodowy mianowicie, w obecności nadmanganianu przechodzi w nieszkodliwy siarczan sodowy. Praktycznie odbywa się to w następujący sposób: Utrwalony negatyw opłukuje się powierzchniowo i wkłada do bardzo rozcieńcznego roztworu nadmanganianu potasowego. Zabarwienie takiego roztworu winno być najwyżej jasno różowe, a po włożeniu do niego tylko powierzchniowo wypłukanego negatywu, — odbarwi się. Kąpiel powtarza się dopóty, dopóki zabarwienie przestanie znikać i pozostanie niezmienione, to znaczy jasno-różowe.

Zbyt stężone roztwory nadmanganianu mogą zaatakować żelatynę emulsji i spowodować jej żółte zaarwienie, które na szczęście łatwo można usunąć przez kąpiel w roztworze kwasu cytrynowego lub szczawiowego.

Z uwagi na swoje zdolności rozpuszczania srera, nadmanganian służy do usuwania dymków dichroitycznych i barwnych i to zarówno z papierów jak i z negatywów.

Używany też bywa jako osłabiacz dla negatywów i diapozytywów. Utrwalone, dobrze wypłukane negatywy wkłada się na kilka minut do roztworu wodnego nadmanganianu potasowego (1 : 400). Negatywy zabarwiają się na kolor żółty, a samo osłabienie jest na razie mało widoczne. Dopiero po zanużeniu ich w kwaśnym utrwalaczu znika żółte zabarwienie emulsji i zauważyć można efekt osłabienia. Roztwór nadmanganianu przygotowany w powyższy sposób, posiada reakcję obojętną i z tego powodu działa bardzo wolno, i dość miękko. Chcąc efekt przyspieszyć, stosujemy roztwory zakwaszone. W tym celu przygotowujemy roztwór:

woda	1000 ccm
kwas siarkowy stęż.	5 ccm
nadmanganian potasowy	1 g

Po osłabieniu negatywu w powyższym roztworze opłukuje się go, wkłada do kąpieli przerywającej, składającej się z 1% roztworu kwaśnego siarczynu sodowego i dokładnie płucze. Dodatek kwasu zwiększa efekt osłabienia co zaznacza się szczególnie w delikatnych szczegółach negatywu, przy czym negatywy stają się klarowniejsze i wzrastają kontrasty obrazu. Przez zastosowanie kwasów słabszych (np. kwasu octowego), kontrasty są mniejsze i działanie nie jest tak silne.

Nadmanganian stosowany jest jeszcze przy wyrobie proszków błyskowych, oraz do czyszczenia misek fotograficznych, rąk itd.

Sposób przechowywania:

W zamkniętych słoikach szklanych.

Wywoływacz pyrogallolowy

A.	woda	1000 ccm
	pyrogallol	50 g
	pyrosiarczyn potasowy	50 g
	siarczyn sodowy kryst.	270 g
B.	woda	1000 ccm
	węglan sodowy kryst.	210 g

Do użycia zmieszać: 1 część roztworu A, 1 część roztworu B i 4 części wody.

Nowości techniczne

Zegary do naświetlań

W sklepach z artykułami fotograficznymi MHD, jak i w PDT oraz Centrali Handlowej Przemysłu Precyzyjnego i Optycznego nabyć można ciemnicowe zegary do naświetlania produkowane w Niemieckiej Republice Demokratycznej przez firmę M. Dutschke w Dreźnie. Produkowane są w dwóch typach. Typ A jest zarazem zegarem sygnalizacyjnym i posiada zakres od 1 do 30 minut, oraz typ B o zakresie 0,3 do 30 sekund. Zegary te są lekkiej konstrukcji, waga jednego wynosi ca 1,1 kg. Poprzez zegary te podłączyć można aparaty do powiekszeń lub kopiarki. Zegar posiada tarczę podobną do tarczy aparatu telefonicznego. Tarcza zaopatrzona jest w odpowiednie otwory w które wkłada się palec wskazujący i przekręca tarczę aż do oporu. W tym momencie następuje włączenie prądu elektrycznego. Włączenie to trwa zależnie od wyboru czasu naświetlania, od 0,3 do 30 sekund.

Zegary produkowane są na prąd zmienny lub stały o napięciu do 220 Volt.

Dziesięć ogniskowych — jeden celownik

Nowoczesne aparaty małoobrazkowe umożliwiają wymianę obiektywów o różnych ogniskowych, zależnie od potrzeby, dłuższych lub krótszych. Celownik aparatu fotograficznego dostosowany jest zawsze do obiektywu o standardowej ogniskowej 5 cm i skutkiem tego widać w nim wycinek obrazu dostosowany do tej właśnie ogniskowej. Do obiektywów o innych ogniskowych, należy założyć inny celownik. Szereg firm jak np. Zeiss lub Leitz wyprodukowały celowniki uniwersalne, wyrównujące zarazem paralaksę. Ostatnio wyprodukowany został nowy typ celownika uniwersalnego o nazwie POLYFOCUS. Celownik ten można nastawiać na dziesięć różnych ogniskowych, a nawet na długości pośrednie między powszechnie stosowanymi długościami ogniskowych. Zakres jego sięga od 3,5 cm aż do 18 cm długości ogniskowej, a więc od objektywu szerokokątnego, aż do teleobiektywu. Konstrukcja takiego typu celownika stała się możliwą dopiero po zastosowaniu do fotografii statycznej pojęcia tzw. soczewki gumowej która w zdjęciach kinowych od dawna z powodzeniem jest używana. Omawiany system, składa się z trzech soczewek (Fig. 1), z soczewki obiektywowej I, soczewki okularowej III i znajdującej się pomiędzy nimi, ruchomej soczewki rozpraszającej II. I i III posiadają równe ogniskowe, II natomiast posiada ich czterokrotną (negatywną) ogniskową. Opisywany celownik na Fig. 1, którego schemat widzimy oznaczony literą A, posiada charakter normalnego celownika Newtona, natomiast schemat oznaczony literą B wygląda już jak celownik lornetkowy. Pole widzenia pozostaje w swojej pierwotnej wielkości, lecz przy postępującym zmniejszeniu kąta obrazu skala obrazu wzrasta. Fig. 2 ukazuje nam przekrój poprzeczny przez celownik. Nastawienie, odbywa się przy pomocy pierścienia 6. Znajdujące się wewnątrz tubusu prowadnice 8 i 9 powodują równoczesne przesuwanie się II i III przy czym człon środkowy porusza się o ca $2^1/_2$ raza szybciej niż soczewka okularowa. Dźwignia wyrównująca paralaksę znajduje się z lewej strony celownika. Na przekroju dobrze można zauważyć granice nastawiania systemu optycznego od 3,5 — 18 cm. Wszystkie soczewki powleczone są lakierem chroniącym od refleksów. Producentem celownika jest zakład TEWE w Berlinie.

Z. W.

WYDAWCA: Polskie Towarzystwo Fotograficzne, Oddział w Poznaniu. — REDAGUJE KOLEGIUM. REDAKTOR TECHN.: mgr Zygmunt Obrąpalski. — ADMINISTR.: Zbigniew Dorożalski, Poznań, Polna 27 m. 5. Konto NBP VO/M 410-113-20 i PKO V-1188/113. Wszelkie prawa przedruku zastrzeżone. — Redakcja nie zwraca nadesł. rękopisów i zastrzega zmiany w tekście. Nadesłane artykuły honoruje się od wiersza. — Cena ogłoszeń: cała str. 300 zł; ½ str. 180 zł; ¼ str. 105 zł. Cena ogłoszeń w komunikatach za wiersz 60 groszy — (wiersze rozpoczęte liczą się jako pełne).

Pozn. Zakł. Graf. 2 — Zam. 2158/52 — K-4-10026 — Nakład 1300 — Podp. do druku 23. 1. 53 Druk ukończ. 5. 2. 53

Papier druk. sat. kl. V A1/60g

ADRES REDAKCJI: POZNAŃ, UL. SOŁACKA 13, m. 1. — TEL. 526-71

CENA 4 ZŁ

Okładkę projektował art. grafik Maciej Wierciński